sistemamusica

Città di Torino · Teatro Regio Torino · Unione Musicale · Rai Orchestra Sinfonica Nazionale · torino settembre musica · Conservatorio Giuseppe Verdi Torino · Associazione Lingotto Musica

Torino 2002 2003 /5

Poste italiane - Spedizione in A.P.
Art. 2 comma 20/c - legge 662/96
D.C. – D.C.I. Torino
Anno V n. 1/2003 – gennaio 2003
Stagione 2002-2003 n. 5
Sistema Musica
via San Francesco da Paola, 3 - Torino
Taxe percue - Tariffa riscossa
C.R.P. Torino C.M.P. Nord

gli appuntamenti di gennaio

Youssef e Fresu:
Mediterraneo in musica
all'Unione Musicale

Al Teatro Regio il Don Chisciotte
di Piero Faggioni

www.sistemamusica.it

sistemamusica

Direttore responsabile
Nicola Campogrande

Redazione
Cecilia Fonsatti
(caporedattore)

Alberto Bosco
Angelo Chiarle
Gianni Nuti

Hanno collaborato a questo numero:
Franco Masotti, Stefano Catucci, Franco Fabbri, Angelo Foletto, Marco Emanuele, Oreste Bossini, Claudia Allasia, Nicola Gallino, Guido Barbieri, Michele Mannucci, Enrico Fubini

Sede
Unione Musicale onlus
piazza Castello, 29
10123 Torino
tel. 011 56 69 811
fax 011 53 35 44
e-mail: redazione@unionemusicale.it

Redazione web
Vincenzo Mania
www.sistemamusica.it
e-mail: sistema.musica@comune.torino.it

Allestimento grafico e produzione
Satiz s.r.l. Torino

Impaginazione
Giuseppe Marongiu

Proprietà editoriale
Sistema Musica
Presidente:
Fiorenzo Alfieri
via San Francesco da Paola, 3
10123 Torino

Stampa
Pozzo Gros Monti s.p.a.
via Cernaia, 59
10024 Moncalieri - Torino

Registrazione del Tribunale di Torino
n. 5293 del 28/7/1999

anno V n.1
gennaio 2003

Copertina:
in primo piano Dhafer Youssef,
in alto da sinistra Piero Faggioni, Aleksandr Lazarev, Daniel Harding, Sandy Lopičić Grupa

editoriale

A concerto al posto nostro

L'inventore americano Don Gilmore è riuscito a mettere a punto un pianoforte che si accorda da solo. Lo ha scritto lo scorso dicembre l'inglese "New Scientist", precisando che c'erano stati altri tentativi, ma prevedevano l'uso di bracci meccanici che sostituivano quelle del nostro accordatore di fiducia. Qui invece si tratta di utilizzare, sotto il controllo di un computer, l'elettricità: passando attraverso le corde, la corrente le riscalda e le fa espandere, riducendo la tensione (su come faccia ad aumentarla non sono stati diffusi dettagli).

In attesa di ammirare dal vivo il nuovo prodigio, "Sistema Musica" ha deciso di agire: se un pianoforte si accorda da solo – ci si è detti – un sito web deve quanto meno andarsene in giro al nostro posto; così si è pensato di mandare la versione telematica della rivista ad ascoltare i concerti dei quali tanto parla.

Da questo mese, all'indirizzo www.sistemamusica.it si troveranno dunque filmati e brevi reportages che permetteranno a chi non c'era di trovare una traccia multimediale di quello che si è perso. Oltre a contenere un archivio delle annate precedenti con potenziate tecniche di ricerca, oltre a ospitare tutti gli aggiornamenti sui programmi in corso, oltre a occuparsi di segnalare giorno per giorno che cosa si suona o si canta in città, ora il nostro web si caricherà quindi una telecamera sulle spalle e andrà al Conservatorio, al Lingotto, al Regio o al Sermig a godersi un po' della Torino musicale. Poi trasformerà il tutto in spezzoni video adatti ai computer e li metterà a disposizione dei visitatori.

Se la caverà?

Nicola Campogrande

Un invito al viaggio

di Franco Masotti

Unione Musicale
lunedì 13 gennaio
Conservatorio
ore 21
serie gialla

Dhafer Youssef oud, voce
Paolo Fresu tromba, flicorno

Mediterraneo in musica:
un incontro
tra improvvisazione jazz
e tradizione popolare araba

Se la metafora del "viaggio musicale" può apparire sempre suggestiva ma piuttosto abusata e quindi consunta, nessuno può smentire il fatto che sia Paolo Fresu sia Dhafer Youssef siano due musicisti "viaggiatori", che hanno fatto del "viaggio" la loro condizione di vita reale e ideale. Entrambi, al termine del loro apprendistato musicale – Youssef inizia a cantare nel suo paese, Teboulba, in Tunisia, all'età di cinque anni, sotto la guida del *muezzin*, mentre Fresu inizia a suonare la tromba seguendo il corso della Banda Musicale di Berchidda, nella sua isola, la Sardegna – decidono di cercar fortuna altrove, attraversano mari e confini e, come sempre accade a tutti i veri viaggiatori, iniziano a fare incontri "straordinari" lungo il loro cammino. Per Fresu illuminanti saranno i primi ascolti della tromba del grande Miles Davis e dell'irrequieto Chet Baker. Ma incontri più umanamente reali saranno quelli con i tanti musicisti con cui collaborerà in anni di lavoro intenso, che lo vedono attivo nelle principali scene jazzistiche europee e non. Basterà dare una rapida occhiata alla sua biografia per avere un'idea di quella che può essere la *bildung*, la formazione di un artista dei nostri giorni che come Fresu sia pervaso, posseduto da uno spirito così vorace, onnivoro nei confronti delle "musiche" ubique e contemporanee. Determinante per Youssef, dopo l'apprendistato tradizionale che gli consente di acquisire padronanza dell'*oud* e della complessità del *maqamat* (il sistema dei modi alla base della musica araba), sarà il confronto, una volta giunto a Vienna, dove risiede ormai da molti anni, con alcune delle personalità più vitali della musica improvvisata europea, come la "sciamana" tuvita Sainkho Namchylak, il chitarrista Christian Muthspiel, la violinista Iva Bittova, quell'incredibile re-inventore del tamburello che è il nostro Carlo Rizzo, il violoncellista (purtroppo recentemente scomparso) Tom Cora, Markus Stockhausen, il vietnamita Nguyên Lê, e tanti altri ancora. Inevitabile prima o poi, anche per via di frequentazioni comuni, l'incontro, e anche, sulla base di alcune affinità elettive (che vanno oltre la comune appartenenza alla *koinè* mediterranea), il "piacersi", da cui la (per noi) provvidenziale decisione di fare un pezzo di strada assieme. Possiamo dire subito ciò che Fresu e Youssef possono sicuramente condividere: una qual certa diffidenza verso lo stereotipo e la pratica indotta di una *world music* troppo spesso pianificata a tavolino, secondo accorte strategie di marketing, dalle etichette discografiche. Musica artificiale che nasce dall'incontro altrettanto artificioso tra ingredienti musicali di origine esotica, opportunamente denaturati, sterilizzati, predigeriti, per renderli gradevoli a tutti i palati (altro che "contaminazione"!). Ma sicuramente li accomuna il gusto dell'avventura, non tanto fine a se stessa, quanto intesa come il perseguimento di un progetto comune, di una visione non preconcetta ma che prende forma, si mette a fuoco durante il percorso, stabilendo sì il punto di partenza ma lasciando incerta la meta, per non precludersi deviazioni, sorprese, incantamenti. I due padroneggiano lingue diverse, alcune condivise, altre no, ma si intendono perfettamente esprimendosi con il comune gergo dell'improvvisazione (la cui pratica estensiva caratterizza tanto il jazz quanto la musica tradizionale araba). Il rischio è quello di "perdersi" (che a volte, anche se non lo si vuole confessare, invece è lo scopo del viaggio), ma come disse un maestro dell'esplorazione musicale – Terry Riley – «ogni nota rappresenta un pericolo». Ascoltando Fresu e Youssef viene il sospetto che un certo paesaggio scabro, caratterizzato da ampi spazi e orizzonti, sia qualcosa che li renda simili, pur nelle differenze. Quel senso dello spazio introiettato li rende permeabili alla rarefatta poesia del silenzio (tutti gli strumenti possono essere "poetici", certo, ma forse la tromba e l'*oud* lo sono in modo assai particolare). Le rocce scabre modellate dal vento possono condurre a una certa visceralità, molto sarda ma anche molto maghrebina (dove assai più diffusi sono i deserti rocciosi anziché sabbiosi), che porta la voce, il "canto" a incupirsi, a farsi urlo, anche feroce, strozzato… A volte viene davvero da chiedersi se sia, o sia mai stato vero che il paesaggio influisce sulla musica, o comunque la modula, la plasma. Se non è vero, è comunque bello pensarlo, anche se i luoghi comuni abbondano, ma pur sempre di "luoghi" si parla. Lo *skyline* deve in qualche modo offrire un modello alla linea melodica (che si fa *soundscape*, secondo il felice neologismo coniato da Murray Schafer). Così è facile dire che Fresu e Youssef sono musicisti "mediterranei". Questo perché sia la Sardegna (che oltretutto è un'isola) sia la Tunisia sono intrise di questo mare mitico, ingombrante liquida presenza evocata, sviscerata, cantata, teorizzata a partire da Omero su su fino a Braudel e Matvejevic. Bella forza, certo che è così, e lo stesso vale per una molteplicità errante o stanziale di altri musicisti (ma anche scrittori, cineasti, ecc.). E "quel" mare è anche il grembo della nostra storia, delle nostre civiltà (e mai più, speriamo, *mare nostrum* in senso imperiale-coloniale), solcato da una molteplicità di rotte e correnti che ripercorse musicalmente possono condurre a molti "mediterranei" possibili. Ma non è tanto il mero dato anagrafico che conta, quanto la *forma mentis*, fatta sia di radici che si incrociano e annodano in profondità, sia di quell'irrequietezza che conduce al *nostos*, al viaggio, alla scoperta, all'esplorazione di nuovi territori, spesso dentro di noi.

Dall'alto, Dhafer Youssef, Paolo Fresu

9 giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno rosso - serie gialla, verde

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Rafael Frühbeck de Burgos *direttore*
Katarina Karnéus *mezzosoprano*
Keith Lewis *tenore*
Wolfgang Holzmair *baritono*
Peter Lika *basso*
Hans-Peter Scheidegger *basso*
Coro Filarmonico «Ruggero Maghini» di Torino
Claudio Chiavazza *maestro del coro*

Berlioz
L'enfance du Christ, trilogia sacra per soli, coro e orchestra op. 25

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio esclusivamente nei giorni di mercoledì, giovedì e venerdì con orario 10-14, euro 30,00
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 19.30, euro 18,00 e 9,00

10 venerdì

Unione Musicale
serie blu "Giovani"

Bure Baruta (*La polveriera*, 1993)
di **Dejan Dukovski**

Musiche di **Sandy Lopičić, Antonio Vivaldi, Henry Purcell**
Arrangiamenti di **Sandy Lopičić** e **Andrea Chenna**

Sandy Lopičić *direzione musicale*
Davide Livermore *regia*
Sergio Licursi *assistente alla regia*

Sandy Lopičić Grupa
Roberta Cortese *soprano*
Lucia Sciannimanico *mezzosoprano*
Davide Livermore *tenore*
Olivia Manescalchi, Lorenzo Fontana, Giancarlo Judica Cordiglia *attori*

IN COLLABORAZIONE CON IL PICCOLO REGIO LABORATORIO E IL CINETEATRO BARETTI

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 21

ingressi, in vendita la sera del concerto presso la biglietteria del Piccolo Regio, a partire dalle ore 20.15, euro 7,50

10 venerdì

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno blu - serie gialla, verde

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Rafael Frühbeck de Burgos *direttore*
Katarina Karnéus *mezzosoprano*
Keith Lewis *tenore*
Wolfgang Holzmair *baritono*
Peter Lika *basso*
Hans-Peter Scheidegger *basso*
Coro Filarmonico «Ruggero Maghini» di Torino
Claudio Chiavazza *maestro del coro*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio esclusivamente nei giorni di mercoledì, giovedì e venerdì con orario 10-14, euro 30,00
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 20, euro 18,00 e 9,00

TOPO DI BIBLIOTECA

Musica in affitto

PRESTITO CD, MODALITÀ

- possono accedere al prestito tutti i maggiorenni residenti nella regione Piemonte;
- si possono ottenere fino a due prestiti per un totale di quattro cd alla volta;
- i cd si possono tenere per una settimana, senza possibilità di rinnovo.

Curiose esistenze si immaginano dietro le schede consegnate al banco, quelle che servono a prendere in prestito i dischi. Non appena deroga alla sua funzione denotativa, la parola "camionista" designa il grezzo, l'uomo rude in fondo buono ma spesso pesante nel fisico, nell'alito, e soprattutto nello spirito. Il prototipo è il bestione furlano dell'omonimo film di Corbucci (1974) illuminato nella sua tragica grandezza dall'arcisiculo Nino. Domanda: quali saranno mai i gusti musicali di un camionista? In teoria, una bisarca di SAAB da Göteborg a Palermo garantisce, a scelta: a) tre integrali dell'*Anello del Nibelungo*, la seconda corroborata da una lunga esposizione al paesaggio renano; b) quaranta ascolti dell'*Alpensinfonie*, con variabile personalizzata di valico (dal Brennero al Gottardo) per quelli intorno al ventesimo; c) centinaia di pezzi brevi a discrezione del camionista, ovvero del suo dj di fiducia. Mi fossi preso un appunto zirlerei d'altro, ma giuro che alla voce "professione" quella volta c'era scritto "camionista"; me lo ricordo pure, l'Ur-Colautti, dondolare in cabina il crapone pelato. Ma mi venisse in mente che disco ascoltava... *(alberto rizzuti)*

BIBLIOTECA MUSICALE «ANDREA DELLA CORTE» – CORSO FRANCIA, 192 – TORINO – ORARIO 9-17 – TEL. 011 74 60 72 / 74 38 27 – FAX 011 74 55 91

gennaio

11 sabato

Teatro Regio Torino
Piccolo Regio Laboratorio

Bure Baruta (*La polveriera*, 1993)
di **Dejan Dukovski**

Musiche di **Sandy Lopičić, Antonio Vivaldi, Henry Purcell**
Arrangiamenti di **Sandy Lopičić** e **Andrea Chenna**

Sandy Lopičić *direzione musicale*
Davide Livermore *regia*
Sergio Licursi *assistente alla regia*

Sandy Lopičić Grupa
Roberta Cortese *soprano*
Lucia Sciannimanico *mezzosoprano*
Davide Livermore *tenore*
Olivia Manescalchi, Lorenzo Fontana, Giancarlo Judica Cordiglia *attori*

IN COLLABORAZIONE CON L'UNIONE MUSICALE E IL CINETEATRO BARETTI

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio e un'ora prima dello spettacolo presso la biglietteria del Piccolo Regio, euro 7,50

13 lunedì

Unione Musicale
serie gialla

Dhafer Youssef *oud, voce*
Paolo Fresu *tromba, flicorno*

MEDITERRANEO IN MUSICA: UN INCONTRO TRA IMPROVVISAZIONE JAZZ E TRADIZIONE POPOLARE ARABA

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da martedì 7 gennaio, euro 25,00
ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, euro 18,00

14 martedì

Accademia Corale Stefano Tempia
Stagione Concertistica 2002-2003

Nuovo Insieme Strumentale Italiano

Fernanda Costa *soprano*
Giuseppe Nova *flauto*
Stefano Vagnarelli *violino*
Lucia Petrescu *viola*
Sergio Patria *violoncello*
Elena Ballario *pianoforte*

IL VALZER E L'OPERETTA
Musiche di Lehár, Lombardo, Ranzato, Offenbach, Strauss

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti ordinari e ridotti giovani, in vendita presso la segreteria dell'Accademia, BoxOfficeRicordi e la sera del concerto dalle ore 20.30, euro 12,00 e 6,00

15 mercoledì

Unione Musicale
serie verde

Bruno De Simone *baritono*
Ulla Casalini *pianoforte*

Gounod
Biondina, poemetto lirico di Giuseppe Zaffira

Fauré
Sérénade toscane op. 3 n. 2
Après un rêve op. 7 n. 1
Barcarolle op. 7 n. 3

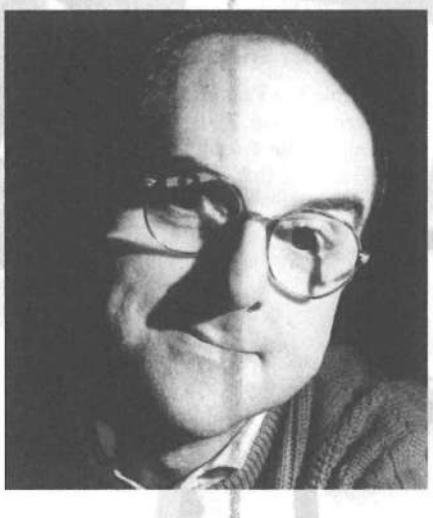
Tosti
Regret
Mon amour était mort
Si je ne t'aimais pas
Ici-bas
Toujours l'aimer!

Poulenc
Le bestiaire ou Cortège d'Orphée

Ravel
Don Quichotte à Dulcinée

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 9 gennaio, euro 25,00
ingressi, in vendita sola la sera del concerto dalle ore 20.30, euro 18,00



16 giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno rosso - serie argento, verde

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
John Neschling *direttore*
Peter Sadlo *percussioni*

Villa-Lobos
Bachianas brasileiras:
n. 2 per orchestra da camera

Hummel
Concerto per percussioni e orchestra op. 70

Copland
Danzón Cubano

Bernstein
West Side Story, danze sinfoniche

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio esclusivamente nei giorni di mercoledì, giovedì e venerdì con orario 10-14, euro 30,00
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 19.30, euro 18,00 e 9,00

Teatro Regio Torino
Piccolo Regio Laboratorio

Solo sei

Spettacolo di teatrodanza di **Pierre Byland** e **Federica Tardito**

Regia di **Pierre Byland**

Compagnie Les Fusains
con **Pierre Byland, Federica Tardito, Pasquale Santonastaso, Rocco Scavina, Gerardo Mele, Roberta Vacchetta**
Musica di **Daniele Sepe**

In collaborazione con Città di Torino - Assessorato alle Risorse e allo Sviluppo della Cultura e *TorinoDanza*

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio e un'ora prima dello spettacolo presso la biglietteria del Piccolo Regio, euro 7,50

17 venerdì

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno blu - serie argento, verde

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
John Neschling *direttore*
Peter Sadlo *percussioni*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio esclusivamente nei giorni di mercoledì, giovedì e venerdì con orario 10-14, euro 30,00
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 20, euro 18,00 e 9,00

17 venerdì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2002-2003

Don Chisciotte

Comédie héroïque in cinque atti
Libretto di Henri Cain da Miguel de Cervantes Saavedra e da Jacques Le Lorrain

Versione in lingua francese

Musica di **Jules Massenet**

Don Quichotte **Michele Pertusi / Alain Vernhes**
Sancho **Roberto De Candia / Paolo Rumetz**
Dulcinée **Anna Caterina Antonacci / Elsa Maurus**
Pedro **Maria Cioppi**
Garcias **Barbara Di Castri**
Rodriguez **Gianluca Sorrentino**
Juan **Gianluca Floris**

Patrick Fournillier *direttore*
Piero Faggioni *regia, scene, costumi e luci*
Mariano Brancaccio *coreografia*
Claudio Marino Moretti *maestro del coro*
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Allestimento Opera Multimedia Promotion Ltd, Genève

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, euro 147, 103,50, 71,00, 49,50
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, euro 31,00

recita abbinata al turno A e al turno Speciale Novecento

18 sabato

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2002-2003

Don Chisciotte

Comédie héroïque di **Jules Massenet**

Versione in lingua francese

Patrick Fournillier *direttore*
Piero Faggioni *regia, scene, costumi e luci*
Mariano Brancaccio *coreografia*
con **Alain Vernhes, Paolo Rumetz, Elsa Maurus**
Orchestra e Coro del Teatro Regio
Claudio Marino Moretti *maestro del coro*

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, euro 59,50, 41,50, 23,50, 16,50
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, euro 15,50

recita abbinata al turno Regione 1

19 domenica

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Domenica Musica

Strumentisti dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

Marina Ghigino *concertatore e violino solista*

Enrichetta Martellono, Claudio Cavalli, Jeffrey Fabisiak, Kazimierz Kwiecien, Rossella Rossi, Sergio Tavella *violini*
Massimo De Franceschi, Maret Masurat, Maurizio Ravasio, Luciano Scaglia *viole*
Wolfango Frezzato, Giuseppe Ghisalberti, Gianni Boeretto *violoncelli*
Paolo Ricci *contrabbasso*

Schubert
Rondò in la maggiore per violino e archi D. 438

Čajkovskij
Souvenir de Florence per archi op. 70

Sermig - Arsenale della Pace, piazza Borgo Dora, 61
ore 11

posti non numerati, in vendita la mattina del concerto dalle ore 10.30, euro 9,00

Orchestra Filarmonica di Torino
prova generale

Orchestra Filarmonica di Torino

Marzio Conti *direttore*
Paolo Restani *pianoforte*

Liszt
Malédiction per pianoforte e archi

Chopin
Variazioni su *«Là ci darem la mano»* dal *Don Giovanni* di Mozart per pianoforte e orchestra op. 2

Beethoven
Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore op. 60

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 10.30

ingressi, in vendita la mattina del concerto dalle ore 10, euro 8,00

19 domenica

Unione Musicale
serie didomenica

Michel Dalberto *pianoforte*

Schubert
Impromptu in fa minore op. post. 142 n. 1 D. 935

Sonata in do minore D. 958

Debussy
Images, seconda serie:
n. 2 *Et la lune descend sur le temple qui fut*
n. 1 *Cloches à travers les feuilles*

Images, prima serie:
n. 3 *Mouvement*
n. 1 *Reflets dans l'eau*

Chopin
Mazurca in fa minore op. 68 n. 4
Mazurca in la bemolle maggiore op. 41 n. 3
Mazurca in re bemolle maggiore op. 30 n. 3
Mazurca in fa diesis minore op. 59 n. 3
Mazurca in si minore op. 33 n. 4
Ballata in fa minore op. 52

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 17

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da lunedì 13 gennaio, euro 25,00
ingressi, in vendita solo il pomeriggio del concerto dalle ore 16.30, euro 18,00

19 domenica

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2002-2003

Don Chisciotte

Comédie héroïque di **Jules Massenet**

Versione in lingua francese

Patrick Fournillier *direttore*
Piero Faggioni *regia, scene, costumi e luci*
Mariano Brancaccio *coreografia*
con **Michele Pertusi, Roberto De Candia, Anna Caterina Antonacci**
Orchestra e Coro del Teatro Regio
Claudio Marino Moretti *maestro del coro*

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, euro 59,50, 41,50, 23,50, 16,50
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, euro 15,50

recita abbinata al turno F

20 lunedì

Unione Musicale
serie L'altro suono

Quartetto Le Ricordanze

Stefano Barneschi
Livia Baldi
Carlo De Martini
Caterina Dell'Agnello

IL QUARTETTO DEGLI ANNI SETTANTA

Boccherini
Quartetto in fa maggiore op. 9 n. 3

Haydn
Divertimento in do minore op. 17 n. 4
Hob. III n. 28

Mozart
Quartetto in si bemolle maggiore K. 159

Haydn
Quartetto in do maggiore op. 20 n. 2
Hob. III n. 32

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da martedì 14 gennaio, euro 25,00
ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle 20.30, euro 18,00

21 martedì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2002-2003

Don Chisciotte

Comédie héroïque di **Jules Massenet**

Versione in lingua francese

Patrick Fournillier *direttore*
Piero Faggioni *regia, scene, costumi e luci*
Mariano Brancaccio *coreografia*
con **Michele Pertusi, Roberto De Candia, Anna Caterina Antonacci**
Orchestra e Coro del Teatro Regio
Claudio Marino Moretti *maestro del coro*

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, euro 59,50, 41,50, 23,50, 16,50
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, euro 15,50

recita abbinata al turno D

Orchestra Filarmonica di Torino
Stagione Sinfonica 2002-2003

Orchestra Filarmonica di Torino

Marzio Conti *direttore*
Paolo Restani *pianoforte*

Liszt
Malédiction per pianoforte e archi

Chopin
Variazioni su *«Là ci darem la mano»* dal *Don Giovanni* di Mozart per pianoforte e orchestra op. 2

Beethoven
Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore op. 60

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati e ridotti, in vendita presso la segreteria dell'OFT e la sera del concerto dalle ore 20.30, euro 21,00, 19,00, 16,00, 14,00, 5,50

agenda

22 mercoledì

Unione Musicale
serie blu

Gil Shaham *violino*
Göran Söllscher *chitarra*

Bach
Sonata in mi minore BWV 1023

Schubert
15 Original Tänze per violino e chitarra op. 9 D. 365 (rielaborate dall'autore)

Sonata in la minore D. 821 *(Arpeggione)*

Paganini
Sonata concertata in la maggiore

Sonata in mi minore op. 3 n. 6

Piazzolla
Histoire du tango

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 16 gennaio, euro 25,00
ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, euro 18,00

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2002-2003

Don Chisciotte

Comédie héroïque di **Jules Massenet**

Versione in lingua francese

Patrick Fournillier *direttore*
Piero Faggioni *regia, scene, costumi e luci*
Mariano Brancaccio *coreografia*
con **Alain Vernhes, Paolo Rumetz, Elsa Maurus**
Orchestra e Coro del Teatro Regio
Claudio Marino Moretti *maestro del coro*

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, euro 59,50, 41,50, 23,50, 16,50
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, euro 15,50

recita abbinata al turno Familiare

23 giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno rosso - serie gialla, argento

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Aleksandr Lazarev *direttore*
Sergei Leiferkus *basso*

Kancheli
Wingless per grande orchestra

Musorgskij
Canti e danze della morte per voce e orchestra

Strauss
Ein Heldenleben, poema sinfonico op. 40

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio esclusivamente nei giorni di mercoledì, giovedì e venerdì con orario 10-14, euro 30,00
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 19.30, euro 18,00 e 9,00

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2002-2003

Don Chisciotte

Comédie héroïque di **Jules Massenet**

Versione in lingua francese

Patrick Fournillier *direttore*
Piero Faggioni *regia, scene, costumi e luci*
Mariano Brancaccio *coreografia*
con **Michele Pertusi, Roberto De Candia, Anna Caterina Antonacci**
Orchestra e Coro del Teatro Regio
Claudio Marino Moretti *maestro del coro*

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, euro 59,50, 41,50, 23,50, 16,50
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, euro 15,50

recita abbinata al turno E

24 venerdì

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno blu - serie gialla, argento

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Aleksandr Lazarev *direttore*
Sergei Leiferkus *basso*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio esclusivamente nei giorni di mercoledì, giovedì e venerdì con orario 10-14, euro 30,00
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 20, euro 18,00 e 9,00

agenda

25 sabato

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2002-2003

Don Chisciotte

Comédie héroïque di **Jules Massenet**

Versione in lingua francese

Patrick Fournillier *direttore*
Piero Faggioni *regia, scene, costumi e luci*
Mariano Brancaccio *coreografia*
con **Alain Vernhes, Paolo Rumetz, Elsa Maurus**
Orchestra e Coro del Teatro Regio
Claudio Marino Moretti *maestro del coro*

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, euro 59,50, 41,50, 23,50, 16,50
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, euro 15,50

recita abbinata al turno Regione 2

26 domenica

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2002-2003

Don Chisciotte

Comédie héroïque di **Jules Massenet**

Versione in lingua francese

Patrick Fournillier *direttore*
Piero Faggioni *regia, scene, costumi e luci*
Mariano Brancaccio *coreografia*
con **Michele Pertusi, Roberto De Candia, Anna Caterina Antonacci**
Orchestra e Coro del Teatro Regio
Claudio Marino Moretti *maestro del coro*

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, euro 59,50, 41,50, 23,50, 16,50
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, euro 15,50

recita abbinata al turno C

28 martedì

Accademia Corale Stefano Tempia
Stagione Concertistica 2002-2003

L'Una e Cinque

Selanna Martorana *soprano*
Arianna Fornero *contralto*
Marco Androletti *tenore primo*
Gianfranco Montalto *tenore secondo*
Giorgio Celestre *basso*

Un excursus nel repertorio italiano, classico, pop, spiritual e gospel

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti ordinari e ridotti giovani, in vendita presso la segreteria dell'Accademia, BoxOfficeRicordi e la sera del concerto dalle ore 20.30, euro 12,00 e 6,00

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2002-2003

Don Chisciotte

Comédie héroïque di **Jules Massenet**

Versione in lingua francese

Patrick Fournillier *direttore*
Piero Faggioni *regia, scene, costumi e luci*
Mariano Brancaccio *coreografia*
con **Michele Pertusi, Roberto De Candia, Anna Caterina Antonacci**
Orchestra e Coro del Teatro Regio
Claudio Marino Moretti *maestro del coro*

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, euro 59,50, 41,50, 23,50, 16,50
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, euro 15,50

recita abbinata al turno B

da non perdere

ENFANTS TERRIBLES
Heiner Goebbels *Eislermaterial*
Ensemble Modern, Joseph Bierbichler (voce)
1 cd Ecm New Series

Goebbels studiava sociologia, all'inizio degli anni Settanta. Gli capitò di leggere un'intervista a Eisler, pubblicata nei suoi ultimi anni di vita sotto il titolo *Chiedimi ancora di Brecht*: folgorato, decise che avrebbe fatto il musicista. Così, ora che è una osannata star della composizione, Goebbels – su commissione della Radio Bavarese – ha deciso di dedicare a Eisler un appassionato omaggio, trascrivendo e in parte reinventando un bel gruzzolo di sue pagine. Accade dunque che il vecchio Hanns, l'*enfant terrible* della musica tedesca del Novecento, il perenne irregolare, l'autore dell'inno nazionale della Ddr in dissidio con le linee politiche del partito comunista, trova in Goebbels un discepolo fedele, che riprende il suo gusto molto *postmodern* per lo *zapping* (si salta spesso dal freddo al caldo, in questa musica) e aggiorna con spregiudicatezza il *sound* di melodie facili, taglienti, scolpite con maledetta destrezza. *(nicola campogrande)*

28 martedì

Associazione Lingotto Musica
Città di Torino – Regione Piemonte
Sintonie

Mahler Chamber Orchestra
Daniel Harding *direttore*
Joan Rodgers *soprano*

Beethoven
Ouverture da *Die Ruinen von Athen* op. 113

Messiaen
Poèmes pour Mi per soprano e orchestra

Beethoven
Sinfonia n. 6 in fa maggiore op. 68
(*Pastorale*)

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati e ridotti giovani, in vendita da lunedì 13 gennaio presso la biglietteria del Lingotto, euro 35,00, 25,00, 10,00

29 mercoledì

Unione Musicale
serie gialla

Orchestra da camera di Mantova
Umberto Benedetti Michelangeli
direttore
Giuliano Carmignola *violino*

BEETHOVEN. CONCERTI E SINFONIE
(quinto concerto)
Concerto in re maggiore per violino e orchestra op. 61

Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore op. 60

IN COLLABORAZIONE CON
GLI AMICI DELLA MUSICA DI FIRENZE

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 23 gennaio, euro 25,00
ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, euro 18,00

30 giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno rosso - serie gialla, argento, verde

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Dmitrij Kitaenko *direttore*

Šostakovič
Sinfonia n. 5 in re minore op. 47

Beethoven
Sinfonia n. 5 in do minore op. 67

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio esclusivamente nei giorni di mercoledì, giovedì e venerdì con orario 10-14, euro 30,00
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 19.30, euro 18,00 e 9,00

31 venerdì

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno blu - serie gialla, argento, verde

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Dmitrij Kitaenko *direttore*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio esclusivamente nei giorni di mercoledì, giovedì e venerdì con orario 10-14, euro 30,00
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 20, euro 18,00 e 9,00

biglietterie

Unione Musicale
piazza Castello, 29
10123 Torino
tel. 011 56 69 811
fax 011 53 35 44
e-mail: biglietteria@unionemusicale.it
orario: 9.30-17 dal lunedì al venerdì
www.unionemusicale.it

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Palazzo della Radio
via Verdi, 31
10124 Torino
tel. 011 810 49 61/46 53
fax 011 88 83 00
e-mail: biglietteria.osn@rai.it
orario: mercoledì, giovedì e venerdì 10-14
www.orchestrasinfonica.rai.it

Associazione Lingotto Musica - Sintonie
Lingotto – via Nizza, 280/41
10126 Torino
tel. 011 66 40 458/452
orario: 14.30-19
da lunedì 13 gennaio

Teatro Regio Torino
piazza Castello, 215
10124 Torino
tel. 011 88 15 241/242/270
fax 011 88 15 214
e-mail: biglietteria@teatroregio.torino.it
orario: 10.30-18 dal martedì al venerdì;
sabato 10.30-16;
un'ora prima degli spettacoli.
Relazioni Esterne e Promozione
tel. 011 88 15 246/238/210
www.teatroregio.torino.it

Accademia Corale «Stefano Tempia»
via del Carmine, 28
10122 Torino
tel. e fax 011 521 42 66
e-mail: accademia.tempia@libero.it
orario: 15.30-18.30 dal lunedì al venerdì
prevendite: BoxOfficeRicordi
piazza CLN, 251 – Torino

Orchestra Filarmonica di Torino
vicolo San Lorenzo, 1
10122 Torino
tel. 011 43 60 691 – 011 43 61 340
fax 011 43 19 539
e-mail: biglietteria@oft.it
orario: 9-12 e 15-18 dal lunedì al venerdì
www.oft.it

Il Beethoven inedito di Rostock

Quello che segue è l'estratto di un epistolario ritrovato nel maggio scorso nella Biblioteca Navale del Porto di Rostock, in Germania. Poiché la Biblioteca contiene quasi esclusivamente documenti della marineria locale, il fascicolo contenente migliaia di lettere scritte a partire dal 1808 era passato inosservato, confuso con diari di bordo, carte nautiche e identificativi dei battelli in transito. Il ritrovamento casuale di queste carte ha destato l'entusiasmo, lo scandalo e l'incredulità degli studiosi. Esse raccontano quasi due secoli di storia musicale e sono firmate da due oscuri protagonisti della vita culturale tedesca, nati e formatisi in piena età romantica: Ludwig Nick e P. D. Q. Hofmann. Poco si sa di loro, se non che furono in contatto con i maggiori poeti, artisti e musicisti incontrati nel corso di un'esistenza di cui non è dato ritrovare altra traccia negli archivi. Proprio per questo, alcuni ritengono l'epistolario apocrifo, se non addirittura un falso grossolano. Per altri si tratta di una scoperta tale da rivoluzionare le cronologie della storia musicale. Ne presentiamo uno stralcio, interamente riferito all'anno 1828, nella convinzione che il lettore potrà trarre da solo le sue conclusioni.

Torino, 1 maggio 1828

Caro P. D. Q.,
sono passati pochi mesi dalla morte del nostro caro e amato Ludwig van, e ancora mi chiedo cosa sarà della discussione che avemmo quella sera del dicembre 1808, a Vienna, poco prima del Natale, quando ascoltammo due nuove Sinfonie, un Concerto e una Fantasia corale dirette personalmente dall'autore. Ricordi? Io sostenevo che Beethoven ha portato la musica a un punto di sviluppo e di ideazione oltre il quale non è possibile andare. Tu replicavi che il futuro è una porta aperta che noi possiamo vedere, ma per la quale non ci è dato passare prima del tempo, e che molto altro la musica ci avrebbe dato che esula persino dai nostri sogni o dai nostri incubi. Per convincerti, ti ho spedito l'anno scorso una copia degli ultimi Quartetti di Beethoven, ma non ho ancora ricevuto da te una risposta in merito. Non so come la pensi ora. Per me, il concerto che ho ascoltato ieri sera in Italia, a Torino, è stata una folgorante conferma. Si eseguivano il *Concerto per violino op. 61* e la *Sinfonia n. 4 op. 60*. Dunque, ne converrai, opere non fra le più "impegnate" della sua produzione. Eppure, guardiamo il *Concerto*, il suo lirismo, l'intensità di frasi che trasformano in canto anche i passaggi di virtuosismo, quel *Larghetto* di così ampio respiro, nel quale al violino rispondono in orchestra i corni, per non parlare dei temi di ispirazione popolare che compaiono nel finale, e ai quali tu sei sempre stato così sensibile: tutto mostra una capacità di sintesi, una mano sicura nel tenere insieme le parti più differenti, doti che non credo potranno mai essere ritrovate in nessun altro. E poi la *Sinfonia n. 4*: se in una cosa Beethoven sarà sempre insuperabile è il senso del ritmo, il modo in cui è riuscito a fare del ritmo l'anima di tutte le componenti musicali, non di una sola. E qui di ritmo ce n'è tanto, con esplosioni che improvvisamente risolvono una tensione lungamente accumulata. Vorrei che anche tu avessi modo di ascoltare di nuovo la sua musica e che mi scrivessi cosa ne pensi ora. Con affetto,
Ludwig

Unione Musicale
mercoledì 29 gennaio
Conservatorio
ore 21
serie gialla

Orchestra da camera di Mantova
Umberto Benedetti Michelangeli direttore
Giuliano Carmignola violino

Beethoven
Concerto in re maggiore per violino e orchestra op. 61
Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore op. 60

Lipsia, 10 maggio 1828

Caro Ludwig, stimatissimo collega!
Ti scrivo animato da una certa inquietudine. Mi è capitata una cosa piuttosto curiosa, della quale avrei voluto comunque parlarti, ed ecco che – un po' in ritardo – mi arriva la tua lettera del primo maggio (con pacchettino accluso), dove accenni a quella nostra conversazione (di vent'anni fa!) sulla musica del futuro, sui nostri sogni o incubi. Si vede che fra me e me continuavo a pensarci: chissà, forse qualcuno un giorno cercherà di spiegare il senso di questi pensieri nascosti, di queste coincidenze. Ma che sbadato, non ti ho ancora detto di che si tratta. Ieri sera ho assistito a una splendida esecuzione della *Quinta* del nostro amatissimo. Splendida ti dico, per cui non avrei avuto nessuna ragione al mondo per distrarmi. Eppure, sarà stato l'effetto di questi primi tepori primaverili (ben in ritardo, un po' come la tua lettera, rispetto a quelli della "terra dei limoni" dove hai la fortuna di trovarti), sarà la visione ipnotica delle canne del grande organo di questa nostra meravigliosa sala, sarà soprattutto la lettura appassionata degli ultimi Quartetti, che non ho smesso di sfogliare febbrilmente o distillare rigo a rigo da quando me li hai spediti, ed ecco che già durante il primo movimento ho cominciato ad assopirmi. L'ultima cosa che ricordo è quella specie di cadenza dell'oboe. Incredibile, no? Ed ecco che, come uno di quei filistei che tante volte abbiamo esecrato (secondo te lo fanno apposta quando c'è musica nuova, o è una predisposizione naturale?), mi addormento profondamente. Spero di non aver russato. Ma mentre dormivo – lo ricordo vividamente – ho sognato. Musica. Con un suono forte, penetrante, di un'orchestra ancora più possente di quelle che abbiamo mai sentito, anche quella sera di vent'anni fa. C'era anche un pia-

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
giovedì 30 gennaio
ore 20.30
venerdì 31 gennaio
ore 21
Auditorium del Lingotto

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Dmitrij Kitaenko direttore

Šostakovič
Sinfonia n. 5 in re minore op. 47

Beethoven
Sinfonia n. 5 in do minore op. 67

noforte, ma la costruzione era sinfonica. Una musica per le moltitudini. Melodie intense, inquiete, anche sbilenche, con qualcosa di zingaresco o di ebraico, e contemporaneamente severo. Se dovessi pensare a qualcosa di beethoveniano, forse più che la *Quinta* sarebbe la *Marcia funebre* della *Terza*, ma su una melodia arcaica o contadina, come nel *Quartetto in la minore*. Ecco, un atteggiamento eroico, ma in cui l'eroe è collettivo, è il popolo. E sì, tu dici che oltre Beethoven non si può andare. Ma il sogno mi suggerisce questo: forse si può andare "a lato" di Beethoven, su un'altra strada, magari da una parte del mondo che oggi non sospettiamo. Se fosse la Russia?
Goditi l'Italia, e quel meraviglioso cioccolato (grazie!),

P. D. Q.

Torino, 15 giugno 1828

Caro P. D. Q.,
ieri ho avuto la fortuna di ascoltare di nuovo la *Sinfonia n. 4*, avendo modo di apprezzare ulteriormente l'*Adagio*, una grande aria orchestrale condotta dai primi violini e dai flauti, ma resa inquieta dall'accompagnamento ritmico degli altri archi e fiati, con il colpo di genio dei timpani nella parte finale. In programma c'erano anche brani di due nuovi autori che non conoscevo, Fryderyk Chopin e Franz Liszt, uno polacco e l'altro giramondo. Capisco i tuoi argomenti, ma proprio perché tu insisti a sognare, io, da sveglio, mi sento di poter insistere nella mia convinzione: dopo Beethoven la musica è solo un commento alla sua opera, niente più. E proprio il bisogno di continuare a commentarla sarà un limite – se vuoi – del nostro futuro. Chopin ha provato a trarsi d'impaccio con un salto all'indietro, verso Mozart. Delle sue *Variazioni sull'aria «Là ci darem la mano»* del *Don Giovanni* mi aveva scritto Schumann dicendo che sono l'opera di un genio. È vero, specie per quel che riguarda la tecnica pianistica, assolutamente eccezionale per complessità e arditezza, tanto più se si pensa che sono state scritte all'età di 17 anni. Liszt è più letterario: il suo *Concerto Malédiction per pianoforte e archi* ha qualcosa di faustiano, soprattutto all'inizio, ed è complicatissimo da eseguire. Non solo per la tecnica, che sfrutta il pianoforte sino a sfinirlo, ma anche per la qualità delle idee musicali, indubbiamente ardite ed espressive. Liszt ha l'abitudine di chiamare i temi musicali per nome e di indicarli sul programma di sala: *Malédiction* è il primo, gli altri sono *Orgoglio*, *Lacrime*, *Angoscia*, *Sogni*, *Burla*. Vedi cosa si deve fare, oggi, per andare oltre quel che Beethoven riusciva a fare solo con i suoni? Attendo tue impressioni, ma non farti troppo distrarre dalle tue divagazioni…
Con affetto,

Ludwig

Orchestra Filarmonica di Torino
martedì 21 gennaio
Conservatorio
ore 21

Orchestra Filarmonica di Torino
Marzio Conti direttore
Paolo Restani pianoforte

Liszt
Malédiction
per pianoforte e archi

Chopin
Variazioni su *Là ci darem la mano* per pianoforte e orchestra op. 2

Beethoven
Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore op. 60

Parigi, 14 luglio 1828

Mio caro Ludwig,
questa volta il ritardo è tutto mio. La tua lettera mi è arrivata prestissimo, sempre dolcemente corredata (con questo caldo!), ma ero in partenza per Parigi, da dove ora ti scrivo, dopo un viaggio molestato da ogni tipo di insetto, ma anche accompagnato da una grande varietà di canti melodiosi di uccelli. Meravigliosa sosta a Reims, nella locanda di un certo Olivier, dove il buon vino e la Cattedrale hanno stimolato le mie riflessioni sulla contrastata religiosità dei francesi. La *joie de vivre*, la passione terrena, e la purezza dello spirito, combinate insieme. Noi tedeschi non abbiamo talento per queste cose: o forse è meglio che non ci proviamo. Ho conosciuto qui a Parigi un giovane musicista, ex-studente di medicina, che mi ha parlato di certe sue frequentazioni shakespeariane, e di un suo progetto sinfonico molto ardito, dove – naturalmente – passione amorosa e ardore spirituale si fondono. Chissà cosa ne verrà fuori. Visto il suo carattere (e il mio…) non ho potuto fare a meno di parlargli delle nostre discussioni sul futuro della musica dopo Beethoven. È dei nostri, naturalmente, ma non so se più dalla parte tua o dalla mia. Siamo andati insieme ad ascoltare (fra le altre cose) un'esecuzione della *Pastorale*, un po' leziosa per i miei gusti. Ma il mio nuovo amico era veramente infervorato per l'arditezza della forma e per le didascalie, i riferimenti espliciti ai fenomeni della natura. Mi ha fatto venire il dubbio (che ti trasmetto) che il superamento di Beethoven, se possibile, stia in Beethoven stesso, in quelle opere che viste nel suo *corpus* sembrano irregolari, fuori posto, proprio come (in qualche misura) la *Sesta*. Che nel futuro della musica ci siano anche un po' di sinfonie con didascalie e programmi? Che so, la vita di un innamorato, o di un eroe, la bellezza naturale delle Alpi o del mare… Ma la musica francese? Sai, ho ripensato a quel sogno, a quelle melodie intrise allo stesso tempo di modalità e di cromatismi. E mi sono figurato che forse – se quella era la musica fra un secolo in Russia – quella in Francia dovrebbe avere forse lo stesso materiale, ma con questa raffinatezza e questa per noi irraggiungibile armonia fra amor sacro e amor profano: fai conto, un ciclo di canzoni che celebri il matrimonio, paragonandolo all'unione fra Cristo e la sua Chiesa (oddìo…). Bene, detto questo – clandestinamente, è ovvio – me ne vado a bere qualcosa alla salute del *Quatorze Juillet*, e alla fantastica sinfonia (se mai la scriverà) del giovane Héctor. Se deve essere un capostipite della musica francese del futuro, è bene che faccia presto.
Il tuo affezionatissimo,

P. D. Q.

Sintonie
martedì 28 gennaio
Auditorium del Lingotto
ore 21

Mahler Chamber Orchestra
Daniel Harding direttore
Joan Rodgers soprano

Beethoven
Ouverture da *Die Ruinen von Athen* op. 113

Messiaen
Poèmes pour Mi per soprano e orchestra

Beethoven
Sinfonia n. 6 in fa maggiore op. 68 (*Pastorale*)

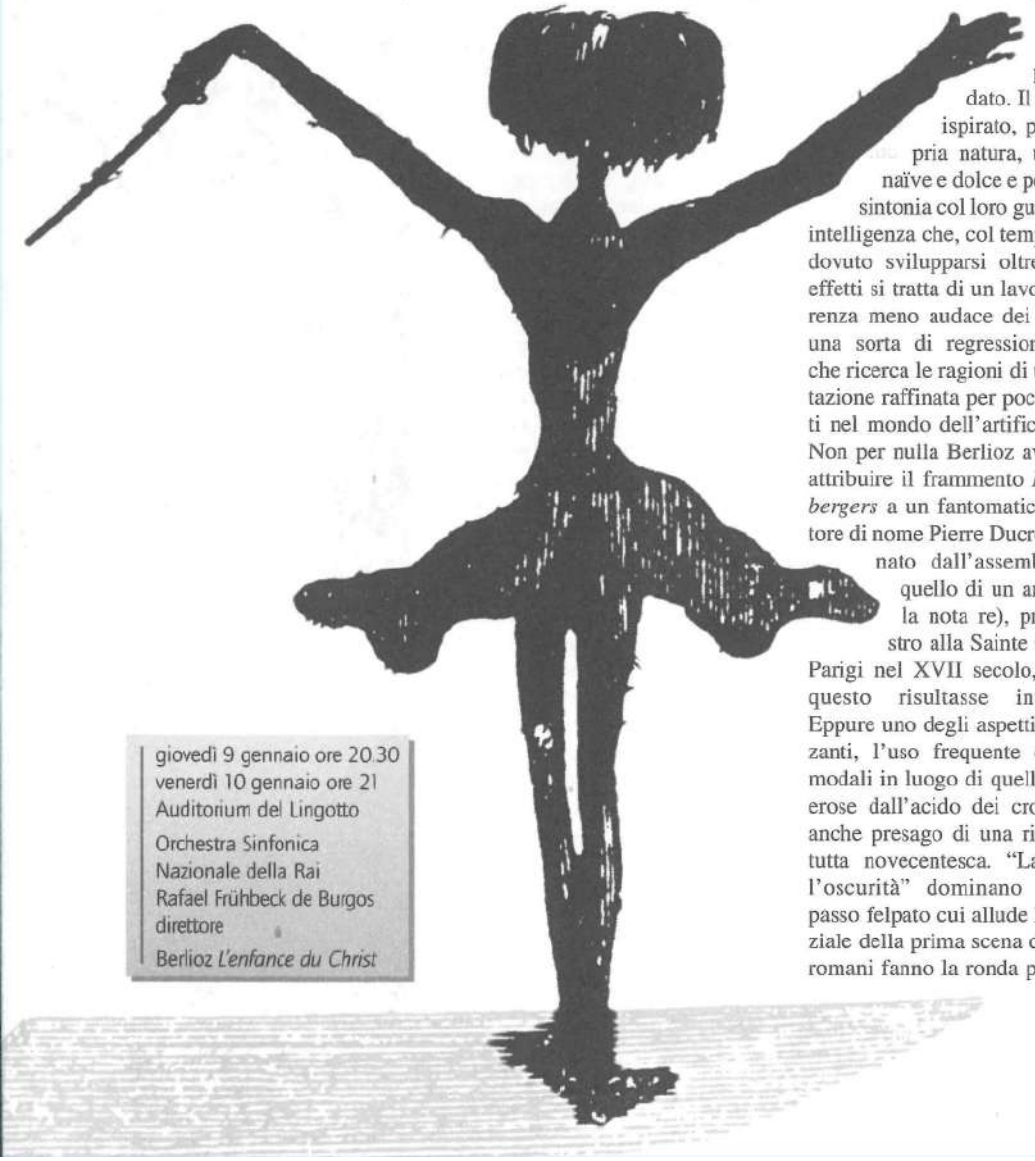
a cura di Stefano Catucci e Franco Fabbri

Sopra, Rafael Frühbeck de Burgos, sotto Hector Berlioz disegnato da G. Doré

Un tenero Berlioz per *L'enfance du Christ*

di Gianni Nuti

Talvolta la musica nasce da uno scarabocchio insignificante lasciato in un angolo per lungo tempo a prender polvere: come una scultura da una pallina di pongo. Così *La fuite en Égypte*, l'episodio della trilogia sacra *L'enfance du Christ* che vede la luce per primo, viene abbozzata durante una partita di *whist* nel 1850; poi si aggiungono *L'arrivée à Saïs* tra la fine del 1853 e l'inizio del 1854, *Le songe d'Hérode* alla fine dello stesso anno. Sarà per questo che l'anomalo *Oratorio* di Berlioz somiglia a un'esposizione di dettagliate pitture – ora di Bruegel ora di Bosch – con il tema unificatore della nascita sul fondale. La prima esecuzione alla Salle Herz, datata 10 dicembre 1854, riscuote un successo tale da suscitare l'irritazione dell'autore, rancoroso per le tiepide accoglienze riservate ai capolavori precedenti come *La damnation de Faust* e *Romeo e Giulietta*, ai quali attribuiva un'importanza artistica maggiore. Nelle sue *Mémoires* (*postscriptum* del 1858), il compositore accusa il pubblico parigino bacchettone di non comprendere dove e quali siano le reali caratteristiche innovative della sua scrittura: «Molte persone hanno creduto di riconoscere nella partitura (*L'infanzia di Cristo*) un cambiamento completo del mio stile e della mia maniera di comporre. Niente di più infondato. Il soggetto ha ispirato, per sua propria natura, una musica naïve e dolce e per ciò più in sintonia col loro gusto e la loro intelligenza che, col tempo, avrebbe dovuto svilupparsi oltre [...]». In effetti si tratta di un lavoro in apparenza meno audace dei precedenti, una sorta di regressione stilistica che ricerca le ragioni di una concertazione raffinata per pochi strumenti nel mondo dell'artificio barocco. Non per nulla Berlioz aveva potuto attribuire il frammento *L'adieu des bergers* a un fantomatico compositore di nome Pierre Ducré (cognome nato dall'assemblaggio tra quello di un amico Duc e la nota re), preteso maestro alla Sainte Chapelle di Parigi nel XVII secolo, senza che questo risultasse inverosimile. Eppure uno degli aspetti più arcaizzanti, l'uso frequente di armonie modali in luogo di quelle tonali già erose dall'acido dei cromatismi, è anche presago di una rivalutazione tutta novecentesca. "La marcia e l'oscurità" dominano l'opera: il passo felpato cui allude la parte iniziale della prima scena dove soldati romani fanno la ronda per le strade di Gerusalemme tempesta i pensieri fluttuanti tra attesa e timore, colora il fondale di scuro notturno, scalda l'aria di tepore mediterraneo, mescola il tempo della realtà con quello del sogno. Il moto si trasforma in "danza satanica" allorquando gli indovini ebrei convocati da Erode interrogano la cabala e ordiscono la congiura, soffiando venti di morte su un'intera generazione di nuovi nati. Così il passo resta incerto tra un appoggio ogni tre e uno ogni quattro tempi, l'armonia si deforma senza requie, una melodia breve s'infila, a tratti, panni popolareschi, quasi caricaturali. La marcia si fa candida "pastorale" quando il presepio culla i tre esuli nel momento augurale dell'addio; la notte, prima inquieta d'incubi, si distende come un tappeto d'erba verde e conforta il riposo dei giusti. Il ritmo del destino si adegua all'incedere affaticato e impaurito dei pellegrini, le percussioni scandiscono i colpi sordi alle porte degli insensibili, mai pronti a raccogliere i segni miracolosi nascosti nella quotidianità. Lo stesso Berlioz, che gridava alto e forte il suo ateismo, sembra religiosamente sedotto dal fascino dei suoni che ha organizzato in quest'opera, costruita con alchemica minuzia. Il manifesto di tale sentire è incastonato nella terza parte in forma di "trio da camera" per due flauti e arpa quando il padre della famiglia israelita invita i figli a suonare affinché siano alleviate le pene di Maria e Giuseppe, svaniscano gli incubi, si coltivi una speranza di benessere. La musica lancia frecce sottili verso la trascendenza diffondendo solidarietà affettiva, proponendo un ordine superiore. Berlioz, con quest'orchestrazione minimale che sfrutta gli impasti preziosi dei legni e le pennellate d'arco trascurando gli ottoni e le sonorità eclatanti, seduce persino oppositori autorevoli come il poeta Heinrich Heine, il quale porge le sue scuse al compositore per le critiche passate ringraziandolo per quel «... fascio di fiori melodici tra i più soavi».



giovedì 9 gennaio ore 20.30
venerdì 10 gennaio ore 21
Auditorium del Lingotto
Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Rafael Frühbeck de Burgos direttore
Berlioz *L'enfance du Christ*

Peter Sadlo: marimbissimo

giovedì 16 gennaio ore 20.30
venerdì 17 gennaio ore 21
Auditorium del Lingotto
Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
John Neschling direttore
Peter Sadlo percussioni
Musiche di Villa-Lobos, Hummel, Copland, Bernstein

Se un giorno tornando a casa vi dovesse capitare di scoprire vostro figlio di cinque anni con in mano mestolo e forchettone nell'atto di improvvisare al pavimento un concerto sulle casseruole di servizio, come prima cosa non perdete le staffe. Fermatevi, respirate profondamente e, prima di rifilargli la meritata punizione per aver trasformato una rispettabile cucina borghese in un *gamelan* giavanese, pensate alla storia di Peter Sadlo.

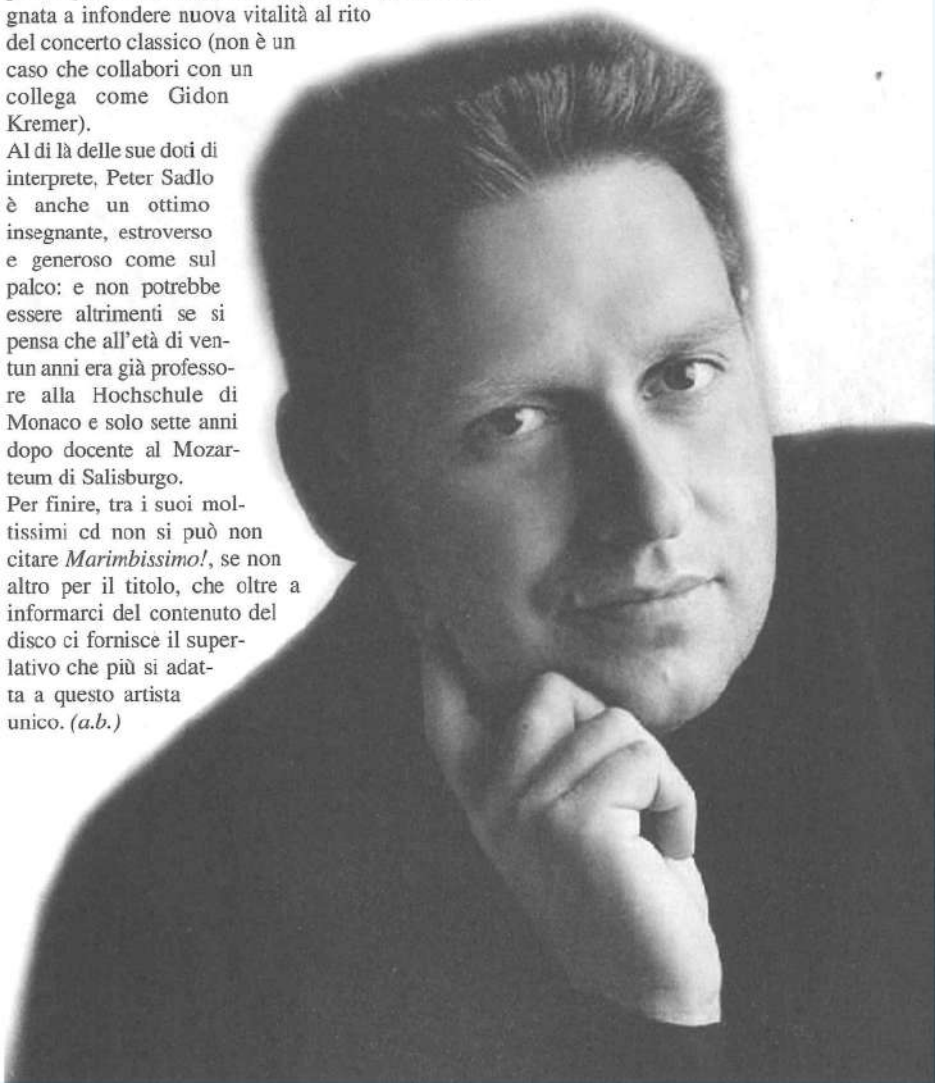
Peter Sadlo ora è il più grande percussionista vivente; trentacinque anni fa, solo un bambino irrequieto che, come tanti altri, amava dimenarsi fendendo colpi alle pignatte di casa. Non si sa se per disperazione o se effettivamente consapevoli del portento che avevano messo al mondo, i genitori di Peter prima lo incoraggiarono a entrare nella banda cittadina e poi ottennero che il piccolo fosse ammesso a soli dodici anni al Conservatorio della loro città, il Meistersingerkonservatorium, manco a dirlo, di Norimberga. I professori, evidentemente meno bacchettoni dei maestri cantori wagneriani, accettarono di buon grado il giovane prodigio, il quale a sua volta poté disporre nel dipartimento di percussioni di uno strumentario all'altezza del suo organico casalingo.

Ben presto però, avendo imparato a padroneggiare tutti gli strumenti alla sua portata con una facilità fuori dal comune, si rese necessario cercare al giovane un ambiente più adatto al suo talento. Fu così che approdò alla Musikhochschule di Würzburg nella prestigiosa classe di Siegfried Fink, una vera e propria autorità nello studio della percussione classica. Sbrigata la formalità del diploma, vinse i due più importanti concorsi per percussionisti, quello di Ginevra e quello dell'ARD di Monaco di Baviera. Nel 1982, a soli vent'anni, Peter Sadlo era già un professionista di prim'ordine; ma per diventare il divo e l'artista a tutto tondo che noi oggi conosciamo, ci sarebbe voluto ancora un piccolo passo. Quel passo fu il suo ingresso come primo timpanista nell'Orchestra Filarmonica di Monaco, e con questo la conoscenza di Sergiu Celibidache, che allora ne era il direttore stabile. Sotto il suo influsso Sadlo scoprì che cosa significhi suonare il timpano in un'orchestra: non appiattirsi alla ripetizione ostinata di figure ritmiche né tantomeno limitarsi a effetti di colore, ma calarsi con un atto di profonda concentrazione fisica e mentale in un mondo sonoro e sentire la intima necessità del proprio contributo al tutto. È in questo periodo che maturò la consapevolezza del suo ruolo e la possibilità di emanciparsi facendo fruttare questi insegnamenti in un percorso creativo originale. Decise quindi di proporsi al pubblico in veste di solista e nel 1986 abbandonò l'Orchestra per dedicarsi a tempo pieno alle sue esibizioni e all'attività cameristica.

Da qui in avanti è un susseguirsi di successi senza riserve, di proposte originali e accattivanti che hanno fatto di Peter Sadlo, caso più unico che raro nella storia della musica, il primo percussionista classico in grado di riempire un teatro da solo, proprio come un divo del pianoforte. Assistere a un suo concerto non vuol solo dire godersi un talento musicale di prima qualità, ma anche bearsi di fronte a uno spettacolo irripetibile, restare a bocca aperta davanti alle evoluzioni da giocoliere, ai balzi da domatore che il percussionista con le sue bacchette è costretto a fare per districarsi nella giungla di strumenti da cui è circondato. Questo aspetto unico, che è la messa in scena del corpo in tutta la sua potenza comunicativa, è uno degli assi nella manica di Sadlo, il quale sa sfruttare meravigliosamente le possibilità del suo mezzo espressivo, trasformando con la sua dirompente fisicità ogni suo concerto in una danza originalissima. Oltre che sulla scena la sua vitalità ha modo di manifestarsi anche nella ricerca continua di un repertorio tutto da inventare, mancando una vera e propria tradizione: quindi tra trascrizioni (di suo pugno) di brani classici, nuove commissioni e pezzi del Novecento storico, Sadlo si è avvicinato sempre più a quella nuova generazione di musicisti impegnata a infondere nuova vitalità al rito del concerto classico (non è un caso che collabori con un collega come Gidon Kremer).

Al di là delle sue doti di interprete, Peter Sadlo è anche un ottimo insegnante, estroverso e generoso come sul palco: e non potrebbe essere altrimenti se si pensa che all'età di ventun anni era già professore alla Hochschule di Monaco e solo sette anni dopo docente al Mozarteum di Salisburgo.

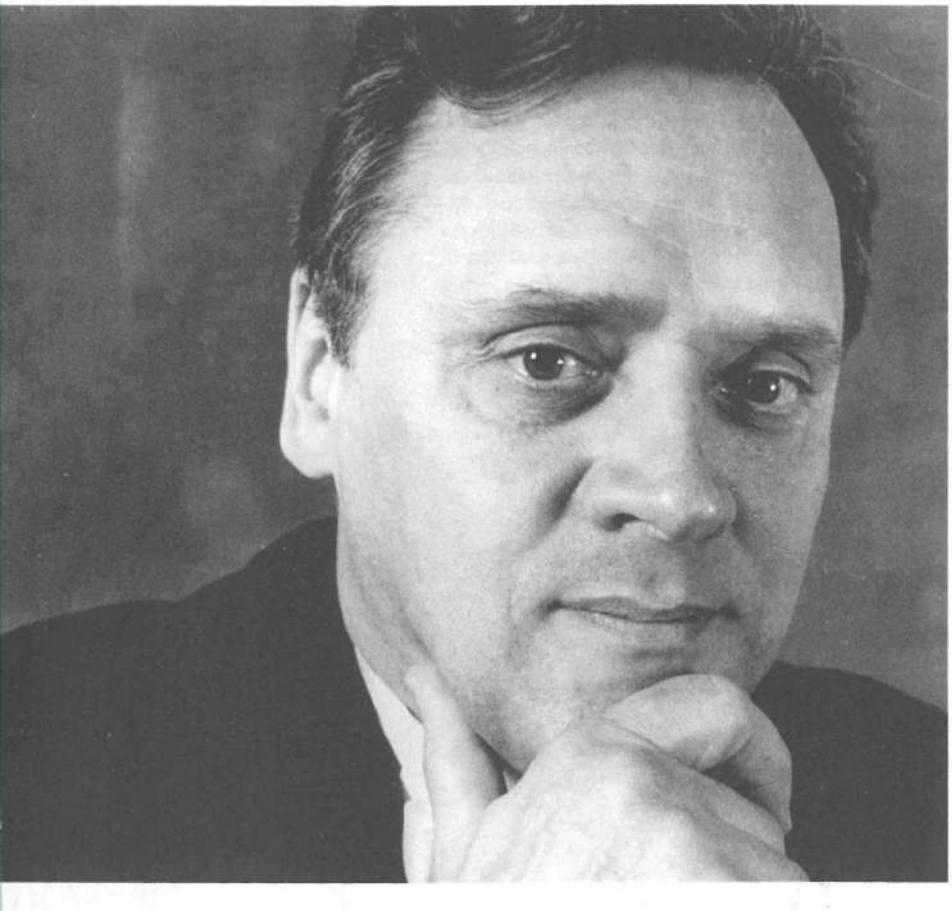
Per finire, tra i suoi moltissimi cd non si può non citare *Marimbissimo!*, se non altro per il titolo, che oltre a informarci del contenuto del disco ci fornisce il superlativo che più si adatta a questo artista unico. *(a.b.)*



Le quattro morti di Musorgskij

giovedì 23 gennaio ore 20.30
venerdì 24 gennaio ore 21
Auditorium del Lingotto
Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Aleksandr Lazarev direttore
Sergei Leiferkus basso
Musiche di Kancheli, Musorgskij, Strauss

Tra le parole, un suono macabro e incantatore: questo deve aver immaginato Musorgskij nell'ascoltare le poesie del giovane Kutuzov durante una delle consuete serate d'arte presso casa Stasov. Così, tra il 1875 e il 1877 scrive i *Canti e danze della morte,* dove intona e recita versi vari come una vita intera, eppure unificati da un velo di gravità solenne ed estrema. Il realismo magico dell'originale per canto e pianoforte è arricchito di gusto per la narrazione fiabesca nell'orchestrazione di Rimskij Korsakov, realizzata qualche tempo dopo: solo nell'arte



russa i demoni finiscono nei sacchi di grano e saltellano per via senza perdere l'impronta della loro origine sovrumana. Parlare così della morte non spinge a far scongiuri o a fugare l'argomento per timore: è un avvenimento, come la pioggia; è una sensazione, come la fame.

Però... Non è vero che la morte può raggiungerci in qualunque istante, arriva appena dopo il momento in cui la vita si raggomitola in una minima frazione di tempo e prende la sua forma più distintiva; il modo è deciso dal gusto dominante che emana quel succo concentrato d'esistenza, o meglio, da quello che è mancato di più. Allora, in quattro modi, secondo Musorgskij, colma l'assenza più dolorosa: dondola, carezza, accoglie o strappa.

Ninna Nanna: Morte che culla

Di notte il bimbo geme, ma respira. Gli archi vacillano: come la luce incerta della candela avanzano e retrocedono inquieti, segnano i contorni del buio senza incrinarlo. È l'alba – quella che sorprende gli amanti, scaccia gli incubi notturni e scopre sfinito chi ha vegliato – l'ora in cui la Consolatrice ultima muove passi gravi e bussa alla porta.

La luce che affiora dalla finestra ha il colore chiaro e filiforme dei legni, la persuasione si muove come una lince felpata e implacabile: prenderò io il tuo posto e canterò meglio di te... La Morte intona così la ninna nanna per ampi intervalli discendenti, come volesse soffocare il respiro già lieve; l'armonia scende e si oscura. Il canto ha la facoltà di acquietare o rapire la vita.

Serenata: Morte che seduce

Il cicaleccio della notte primaverile anima i pensieri della malata che, attraverso la finestra, ascolta il richiamo di un cavaliere intento a esaltare, a una a una, le parti del corpo oggetto del desiderio più intenso: un viso pervaso di luce bianca, le guance rosate, la capigliatura fluttuante, gli occhi blu radioso e il respiro tiepido come brezza marina. Ma è l'orecchio che raccoglie l'onda dell'estasi: bisogna tacere e ascoltare... Il cavallo è un'onda nera di suono avvolgente.

Trepak: Morte che consola

Nel paesaggio strozzato dalla neve l'incedere stentato di un passante ubriaco e solo si struttura in una danza popolare, che coinvolge in un ingannevole movimento solidale scandito e scivoloso insieme. Una voce, sempre una voce invita questa volta con fermezza a lasciarsi adagiare sulla neve, perché il miserabile si senta riscaldato e protetto.

La musica tuona con gravità e contemporaneamente lancia per aria lunghi strali colorati, trema e scrive cerchi come le mani di una fattucchiera sopra la sfera magica, allunga lingue di suono per catturare e nascondere la creatura sotto la coltre fino a quando voleranno le colombe al sole.

Il Generale: Morte guerriera

Nel caldo del giorno eserciti in azione da poli opposti si annullano in un bagno di sangue, al battere dei rullanti, al crepitare d'ottoni, a energiche messe di voce degli archi; nella calma della notte tutto è inghiottito dall'oscurità, la musica è fatta di silenzio e sparsi lamenti.

Ora la morte stessa è sbronza per un così generoso raccolto: soverchia legioni intere di uomini, le chiude nella terra senza scampo calpestandole al ritmo di un ballo pesante, dove i piedi sono macigni; infierisce obbligandole a una processione patibolare, condannandole all'anonimato, negando loro la sola ragione d'essere stati: l'identità irripetibile.

In questa musica dell'Europa di confine si sente forte l'influenza d'alcuni miti cosmogonici orientali per i quali il suono (e non il verbo) non è solo creatore dell'universo, ma anche segno della fine, perché è un fenomeno fisico e insieme spirituale, può incantare il corpo per strappare l'anima. *(g.n.)*

regionepiemonte cittàditorino associazionelingottomusica

SINTONIE

LA MUSICA

MAHLER CHAMBER ORCHESTRA

Associazione Lingotto Musica

martedì 28 gennaio 2003 ore 21
Auditorium del Lingotto - via Nizza 280, Torino

Daniel Harding *direttore* - **Joan Rodgers** *soprano*
Beethoven Ouverture da *Die Ruinen von Athen* op. 113
Messiaen *Poèmes pour Mi* per soprano e orchestra
Beethoven Sinfonia n. 6 in fa maggiore op. 68 (*Pastorale*)

biglietti in vendita da **lunedì 13 gennaio,** tutti i giorni dalle 14.30 alle 19, presso la biglietteria del Lingotto (8 Gallery, via Nizza 280 interno 41, Torino - tel. 011 66 40 458)
posti numerati: euro 35,00, 25,00
ridotti (per i nati dal 1977): euro 10,00

Informazioni: tel. 011 664 04 52 - lingottomusica@tin.it

venerdì 31 gennaio 2003 ore 21
Teatro Sociale - piazza Vittorio Veneto 3, Alba

Brahms Quintetto n. 2 in sol maggiore op. 111
Dvořák Serenata in re minore op. 44

posti numerati: euro 21,00, 18,00, 15,00
ridotti : euro 19,00, 15,00, 13,00

Informazioni: tel. 0173 35 189 - teatrosociale.alba@libero.it

La Mahler Chamber Orchestra, diretta da Daniel Harding e con la partecipazione del RIAS-Kammerchor, terrà altri due concerti il 3 e l'8 febbraio 2003 con musiche di Schoenberg, Messiaen, Beethoven (*Eroica*) e Haydn (*La Creazione*).

L'ARTE FIGURATIVA

ARNOLD SCHOENBERG PITTORE

GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea
via Magenta 31, Torino
4 febbraio - 16 marzo 2003

La GAM-Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino partecipa a *Sintonie* offrendo al pubblico la mostra dedicata all'arte pittorica di Arnold Schoenberg, che verrà inaugurata in occasione dell'esecuzione della *Kammersymphonie n. 2 op. 38*. Saranno presenti in mostra circa 60 opere, tutte provenienti dall'«Arnold Schoenberg» Center di Vienna, a documentare la produzione pittorica del compositore austriaco, che comprende la serie degli *Autoritratti*, delle *Visioni*, i *Ritratti*, le *Caricature* e i *Bozzetti di scena*. Arnold Schoenberg si dedicò molto intensamente alla pittura tra gli anni 1906 e 1912 con la realizzazione complessiva di settanta dipinti a olio e circa centosessanta acquerelli e disegni, accostandosi alle correnti della Secessione e dell'Espressionismo. La sua pittura visionaria, materica, di sguardi allucinati, si sviluppò in maniera spontanea e dirompente, senza subire in modo diretto l'influenza stilistica di altri artisti, anche se la vicinanza e la frequentazione con Kandinsky e Kokoschka portarono la critica di quegli anni a paragonare e associare la sua produzione con quella dei suoi importanti amici.

dal martedì alla domenica, orario 9-19

ingresso alla mostra e al museo: intero euro 5,50 - ridotto euro 3,00

Informazioni: tel. 011 442 95 18 - www.gamtorino.it

IL CINEMA

DA CALIGARI A M
CINEMA ESPRESSIONISTA E D'AVANGUARDIA TEDESCO

Museo Nazionale del Cinema
30 gennaio - 8 febbraio 2003

La rassegna prende spunto dall'esecuzione della *Sinfonia da camera n. 2* di Schoenberg. Lo stesso Schoenberg, nell'ambito del gruppo artistico del Cavaliere Azzurro e della sua attività di musicista e pittore, aveva espresso un certo interesse per il cinema sino dal 1913. Successivamente ebbe occasione di comporre su commissione, nel 1930, *Musica d'accompagnamento per una scena di film*, che poi non ebbe una pratica realizzazione cinematografica. I rapporti fra Schoenberg e il cinema non furono secondari e una rassegna di film tedeschi del periodo, sia espressionisti sia d'avanguardia, può essere un'interessante integrazione storica e culturale al programma musicale. I film, selezionati da Gianni Rondolino, tutti in copie originali, abbracciano un arco di tempo compreso tra il 1919 e il 1933, cioè dalla fine della prima Guerra Mondiale all'avvento di Hitler al potere. Ogni film è accompagnato dal vivo dal pianoforte e il film d'apertura da una piccola orchestra.

Cinema Massimo - via Verdi 18, Torino

giovedì 30 gennaio - Sala Uno - ingresso libero
ore 21 *Nosferatu il vampiro* di **Friedrich Wilhelm Murnau**
(Germania 1921, 106', didascalie in tedesco)

venerdì 31 gennaio - Sala Tre
ore 17 *Destino* di **Fritz Lang**
(Germania 1921, 114', didascalie in inglese)
ore 20.30 *Il gabinetto del dottor Caligari* di **Robert Wiene**
(Germania 1918, 80', didascalie in tedesco)
ore 22.30 *Genuine* di **Robert Wiene**
(Germania 1920, 80', didascalie in francese)

Per tutti i film è prevista la traduzione simultanea in cuffia.

Il calendario completo delle proiezioni sarà prossimamente in distribuzione.

ingresso: intero euro 5,20 - ridotto euro 3,60

Informazioni: tel. 011 812 56 58 - www.museonazionaledelcinema.it

IL TEATRO

INTORNO A BEETHOVEN - LETTURE SU MUSICA

Teatro Stabile di Torino
10-11-12 febbraio 2003

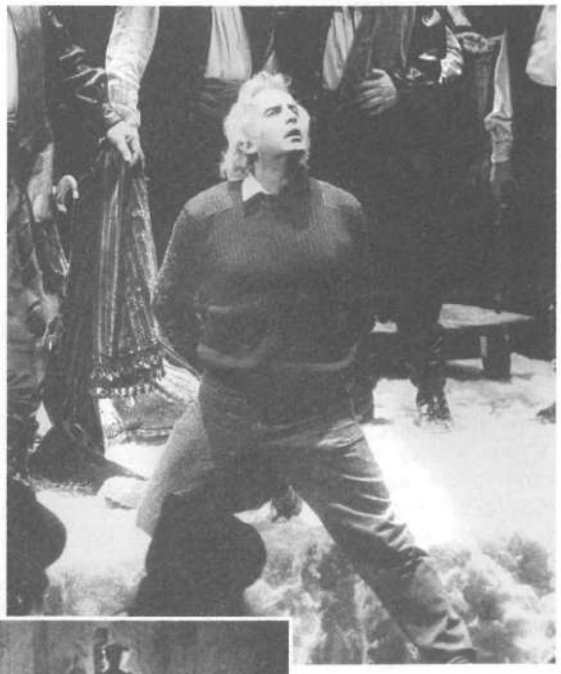
C'è congruenza assoluta tra biografia e opera? E possono i relitti che una grande vita si lascia dietro - lettere, appunti di lavoro, oggetti - "spiegare" una grande opera? E, ulteriore e difficilissima domanda: può la parola illuminare l'arte che ogni parola sembra trascendere, ossia la musica? Tre domande, tre ferme credenze del secolo romantico, ma forse per noi oggi tre dubbi pungenti, da cui siamo partiti per arrivare alla proposta di affiancare alla stagione beethoveniana del Lingotto tre brevi drammaturgie affidate a tre attori di sicura qualità, Elisabetta Pozzi, Franco Branciaroli e Massimo Popolizio, che, presso la Fondazione «Sandretto Re Rebaudengo», su una scena minima, agiranno in rapporto o a contrasto con la musica inducendoci, nella parte finale, a quel silenzio raccolto che l'esecuzione e l'ascolto della musica richiedono. Seguirà infatti l'esecuzione integrale del brano beethoveniano al cui incontro le parole dello stesso Beethoven, tratte dall'epistolario, o quelle di Thomas Mann, tratte dal *Doktor Faustus*, ci avranno guidato.

Informazioni: tel. 011 516 94 11 - www.teatrostabiletorino.it

Don Chisciotte, tra Massenet e Faggioni

di Angelo Foletto

In questa pagina, Piero Faggioni durante le prove del *Don Chisciotte* al Liceu di Barcellona (foto di Jacques Moatti)



Don Quichotte: di Jules Massenet o di Piero Faggioni? Fino al 1982, anno dello storico allestimento (Venezia, La Fenice), il *Don Quichotte* evocava solo l'ultima opera di Massenet, una partitura terminata nel 1909 sul letto di morte, portata in scena con successo da Feodor Chaliapin (1910) ma sostanzialmente sottovalutata: tant'è che anche Georg Wilhelm Pabst nel suo celebre film (1933) rifiutò la musica di Massenet e di Ravel – che stentava a consegnare perché malato – ripiegando, per la colonna sonora, su Jacques Ibert.

Dal 15 luglio 1982, complice anzitutto l'immedesimazione interpretativa di Ruggero Raimondi – reiteratamente scrutata e suscitata dal regista con un'idea di alta tensione teatrale e trafiggente chiarificazione poetica – *Don Quichotte* è anche "di" Faggioni. Divenuto caposaldo del repertorio operistico, è uno dei rari spettacoli che invece di smarrirsi e deperire, nel tempo si è rinnovato e rinvigorito fino a diventare uno dei "classici" della storia della messinscena (non solo lirica) del XX secolo.

Accettando di assaporare – se non di condividere – l'approdo "immortale" del suo protagonista, che dall'"eroica" morte in odore di solitaria santità poetica e acerba disillusione terrena ha conseguito un tratto letterario mitico.

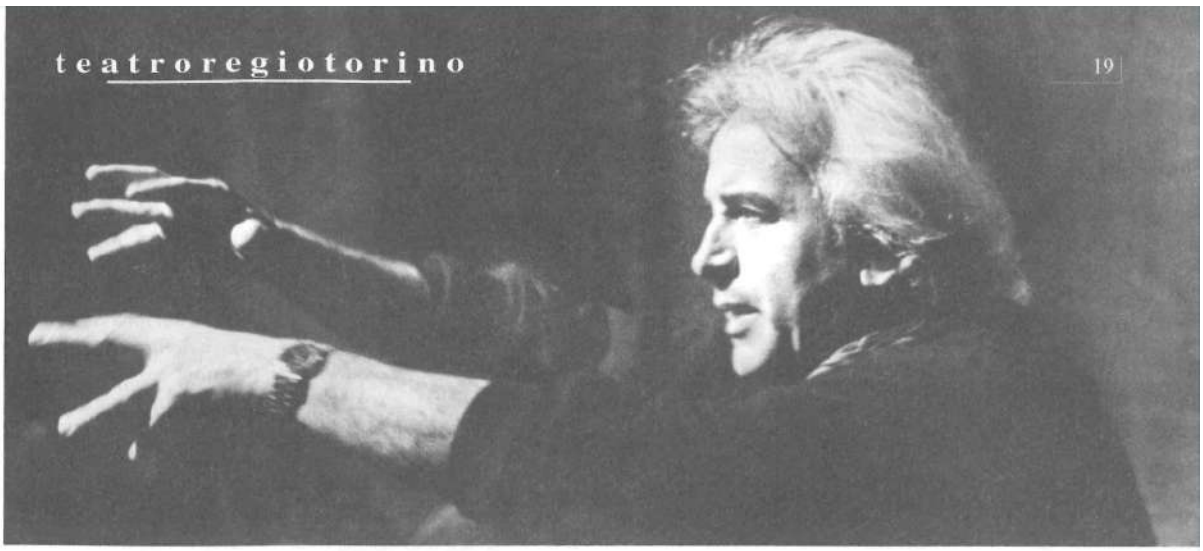
L'opera della vita, una vita per "quella"opera. Nonostante un'attività ricca e concentrata – dal debutto con *Bohème* nel 1964, ha firmato oltre centoventi spettacoli, tra cui memorabili riscoperte musicali come il *Don Carlos* con gli inediti parigini, il *Boris Godunov* e la *Carmen* in stesura originale, la versione "svedese" del *Ballo in maschera*, e lungimiranti riabilitazioni teatrali come *Fanciulla del West* che prese avvio proprio al Regio di Torino nel 1974 ed è in cartellone al Covent Garden da 25 anni – il lavoro di Faggioni si identifica, per paradosso esaurendosi quasi, nel *Don Quichotte*.

E soprattutto in Italia, dove solo una parte esigua dei suoi spettacoli è rappresentata, le numerose riprese di questo allestimento – seconde solo a quelle del *Boris Godunov* – finiscono con riepilogare il lavoro d'autore, e la sua epica caparbietà nel difendere "anche" la sopravvivenza fisica dei due spettacoli (in un contesto storico-culturale come quello italiano recente dove nessuna istituzione s'è data da fare per creare e/o conservare un "repertorio").

Per un regista convertito a una sorta di donchisciottesco e ostinato lavoro di (auto)analisi sul far teatro in musica senza condizionamenti – se non quelli derivati dal convincimento che la verità, in palcoscenico, non può essere che un sogno, e il sogno è sempre uno spiraglio di eternità – questo testo considerato per decenni di scarsa importanza è diventato un'autentica ragione di vita. Tormento e estasi d'un attore di grande futuro sedotto quasi quarant'anni fa dalla regia d'opera per merito di Jean Vilar, «...modello di coerenza stilistica unica: a lui devo l'aver capito che l'opera correttamente realizzata è la forma di teatro più completa e universale che esiste», e che attraverso la messinscena è possibile/obbligatorio «...comunicare idee e principi morali». Il movente dello spietato, a tratti spietatamente autolesionista, delirio per *Don Quichotte* è candidamente ammesso: «Con questo spettacolo provo a sostenere che il mestiere dei teatranti può essere usato per esprimere una ricerca continua non solo sul pensiero d'autore e sull'anima dei personaggi ma anche e soprattutto – in modo più doloroso e gratificante – sull'essenza della natura umana» oltre che a delineare una sorta di (autobiografico?) messaggio-appello «...affinché i donchisciotti, fuori e dentro il teatro, nella realtà e nella finzione letteraria, non muoiano invano».

Il *Don Quichotte* "di Faggioni" dichiara la sua dipendenza dal regista – che ne firma anche scene, costumi e luci ed è la prima volta che si assume questa responsabilità globale – fin dall'inquadratura di avvio. C'è una musica di Massenet ma nello spartito originale è altrove; in scena c'è un "cascinale abbandonato, un ex-granaio di struttura spagnola medievale, riutilizzato come carbonaia"; i personaggi indossano abiti che nella foggia si dichiarano contemporanei a Massenet e Chaliapin. «Non mi interessa delineare "solo" la storia di Don Chisciotte ma l'idea di "un" Don Chisciotte emblematico (teatralmente), popolare e aristocratico allo stesso tempo come lo possono incarnare dei teatranti girovaghi – in costumi secenteschi come il protagonista e Sancho: "personaggi della recita" montati più volte su carrelli-animali semoventi – che offrono, a spettatori del loro tempo, la "loro" interpretazione d'una figura che invece oramai appartiene alla mitologia umana e teatrale. Dell'uomo moderno Don Chisciotte possiede la fragilità, del teatrante il bisogno di sognare. Creare una relazione fra il secolo di Cervantes, quello di Massenet e di Jacques Le Lorrain – autore del dramma *Le chevalier de la Longue Figure* alla base del libretto – serve a dare una sorta di concretezza al destino di immortalità di Don Chisciotte».

Realtà e sogno. Vita vissuta e vita rappresentata. Una dimensione scenica fragrante e misteriosa: Faggioni la carpisce fantasiosamente con l'impiego virtuosistico delle luci – 600 punti-luce, 120 "effetti" in due ore di musica – che costituiscono l'elemento in più dello spettacolo. Anzi quello primario, precisa il regista mentre conteggia le ore aggiunte di prove-luci richieste al teatro: pari, quasi, a quelle necessarie in palcoscenico per la realizzazione gestuale: «Le luci sono meno fisiche ma più durature delle scenografie. I loro valo-



In questa pagina,
Piero Faggioni durante le prove del *Don Chisciotte* al Teatro di San Carlo di Napoli (foto di Luciano Romano)

ri, una volta fissati, non solo si mantengono inalterati nel tempo, ma con i computer di oggi sono facilmente ricostruibili». *Don Quichotte* è dunque una rappresentazione basata sulle luci che nasce dopo l'esperienza di *Carmen* (1977, Edimburgo). Anche allora la lettura scenica di Faggioni aveva preso le mosse dallo spunto letterario (nella novella la vicenda di Carmen non è descritta da Merimée ma raccontata dal condannato a morte): «Sono in obbligo con Vilar dell'idea di teatro non come azione ma come "racconto" basato sul rapporto tra gli esseri umani e la luce. Nell'opera il racconto implica la musica: nessun cambiamento visivo "entra" nella musica con la stessa soave leggerezza delle luci». A quel punto la regia non può accontentarsi di creare atmosfere e "quadri", né di fermarsi allo stadio illustrativo senza entrare nel profondo: deve affrontare la dimensione temporale e psicologica del racconto e le luci, in una storia di teatro, consentono di marcare il "prima", il "dopo" e il "durante". Nel caso del *Quichotte* l'impalpabilità della traduzione narrativa è particolarmente importante perché tutta la vicenda letterario-cavalleresca denota e deriva da un processo chimico-poetico basato sulla memoria.

Una traccia di "memoria" la svela subito la musica (al cinema sarebbe un *flash-back* rovesciato). Col beneplacito di George Prêtre direttore della magica produzione veneziana e degli altri direttori che l'hanno seguito, questo *Don Quichotte* anticipa la musica della morte del protagonista (atto V): "*Per mostrare l'irruzione della vita ideale della Cavalleria nella soffitta in cui Don Chisciotte sta sognando di passare dal mondo delle lettere a quello dell'azione*". Adombrando una perfetta ma capovolta simmetria scenica, il finale registico propone "*Il ritorno nella soffitta*" (invece della generica "*Notte stellata, molto limpida su un sentiero scosceso in un'antica foresta*" del libretto): «La morte "tra" i libri fa capire chiaramente il fallimento dell'utopia e del suo idealismo immaginoso e folle».

Dopo vent'anni di ininterrotto e metodico approfondimento, si può parlare di un vero e proprio progetto-*Quichotte*, cioè di una sorta di laboratorio teatrale, di non-finito rappresentativo che esprime l'inesauribile scorta di suggestioni del testo e la vitalità delle immagini dedotte dal regista. La presenza di un protagonista nuovo, intenso e aitante come Michele Pertusi non impensierisce, anzi: «Con lui ho un rapporto di stima antico e profondo. Abbiamo collaborato la prima volta a Parma nel 1990 per *Fanciulla del West* (cantava la parte del Cantastorie: ne fece un cammeo), ma c'è un legame spirituale intrigante che lega entrambi al *Quichotte* che Pertusi avrebbe dovuto già cantare nel 1987 come doppio di Raimondi» (il titolo, già annunciato dal Comunale di Bologna, fu poi inopinatamente cancellato). «Dopo vent'anni di frequentazione con l'opera che hanno determinato – in me, come in Ruggero Raimondi – un'identificazione quasi autobiografica con l'intensa energia spirituale espressa dal personaggio nello stadio culminante della sua parabola, mi auguro che Pertusi sappia rinnovare la nostra identificazione giovanile con quell'ardore mistico-erotico-amoroso per Dulcinea che è l'altra faccia essenziale del personaggio: il motore da cui tutto parte e senza la cui accensione l'opera non decolla. Perché proprio nella giustapposizione di queste due facce tanto diverse risiede il fascino più profondo e sottile di *Don Quichotte*: il prima e il dopo della stagione dei "sogni"».

Raccontare la fine di Don Chisciotte non significa trasmettere il semplice (e commovente) messaggio di un uomo morente. Qui c'è un idealista che muore squattrinato e disilluso ma, in fondo, felice: non ci si deve sottrarre alla responsabilità di indagare le motivazioni (e gli insegnamenti) di quell'acquisita forza spirituale. Per questo *Don Quichotte* oltre a essere uno spartito affascinante, se non eminente, possiede la dignità artistica, col rango enigmatico e inquietante, di un racconto "interno" carico di intonazioni e rimandi inconsci attuali».

Ogni ritorno in scena di *Don Quichotte* è un'occasione per ripensamenti e nuovi interventi. Alcuni sono ispirati dalle macchine sceniche più moderne – quelle per i fumi, ad esempio: «Col miglioramento delle tecniche di creazione, diffusione e fusione tra fumi a olio e fumi da ghiaccio secco, c'è la possibilità di graduare e controllare i vapori sul palcoscenico, creando spessori e ritmi ideali per dare l'illusione della lievitazione del ricordo ("un raggio in controluce che colpisce una nuvola di fumo sospesa tre metri sopra la testa del protagonista, lo irradia di centinaia di piccoli riflessi che lo proiettano in una dimensione metafisica irriproducibile con qualsiasi altro mezzo"). Altri derivano dall'incessante nevrosi dell'uomo di teatro che ha bisogno di intervenire continuamente per illudersi – e illuderci: è il suo mestiere – di essere più vicini alla "verità" intuita. Così i dettagli sono rifiniti, maniacalmente pare: la mano è simile a quella del pittore che sulla tavola a olio continua ad aggiungere strati «...non per confondere ma per intensificare le immagini; più densa è la pittura più particolari si possono cogliere, senza tuttavia togliere nulla alla figura centrale, ma anzi accrescendone la forza di asse portante intorno a cui tutto ruota». Per le stesse ragioni (ri)mettere in scena *Don Quichotte*, lavoro amoroso e incessante per Faggioni che con questo titolo ha rinnovato e fatto conoscere dovunque la magia dell'illusione teatrale autentica, non significa ridurre ma (ri)scoprire: farlo (ri)crescere – lo spettacolo – e crescere "con" lui. Celebrando insieme tutti gli idealisti i cui sogni sono rimasti inappagati e che si sentono spesso feriti dal mondo in cui sono costretti a vivere. Perché se non è difficile morire, come affermava il Manfred byroniano, è ancor più difficile morire disincantati ma laicamente felici come Don Chisciotte.

Mulini, infedeltà e reumatismi

di Marco Emanuele

Le opere che trasferiscono sulla scena i miti della letteratura sono spesso infedeli: la musica non è uno strumento docile e reclama sempre i suoi diritti. Così capita che la scena più famosa del romanzo di Cervantes, quella della lotta epica contro i mulini a vento, sia tutta, da cima a fondo, una citazione rossiniana. Non tanto la citazione di una melodia particolare, di un luogo celebre del Pesarese, quanto di un espediente tecnico di cui Rossini aveva fatto la propria ossessione personale, il proprio tormentone: è la cellula iterativa, quel motivetto, uno qualsiasi, bilanciato fra tonica e dominante, che replicava implacabile una o due volte (o ancor più nei crescendo e nei concertati) per inchiodare il Tempo, suo vecchio nemico. Massenet impasta la scena su una cellula meccanica, iterata, che mima acusticamente gli ingranaggi dei mulini, ma nello stesso tempo innerva una tinta rossiniana che non stona in un'opera composta all'ombra della nostalgia. La vecchia opera italiana è al tramonto, così come il mondo epico per Chisciotte, ma sono al termine del loro cammino anche l'eroe stesso del romanzo e dell'opera, e il compositore, giunto alle soglie dei settant'anni pieno di acciacchi e costretto a comporre a letto in preda ai reumatismi.

L'infedeltà a Cervantes è anche giustificata dal fatto che la fonte primaria dell'opera non è il romanzo, bensì una delle innumerevoli variazioni e rielaborazioni di quello, il dramma di Jacques Le Lorrain, sfortunato drammaturgo sopraffatto dalla tisi poche ore dopo aver assistito, nonostante il parere contrario degli amici, alla rappresentazione del suo *Le chevalier de la Longue Figure*, andato in scena a Parigi nell'aprile del 1904. Nella pièce di Le Lorrain, Dulcinée non è la volgare contadinotta di Cervantes (e quindi sparisce il celebre episodio dell'incantesimo, nel quale Chisciotte per la prima volta vede la realtà così com'è), ma una gran dama che trascorre il tempo tra festini e convegni notturni concessi a destra e a manca. Massenet non perde l'occasione di farne una specie di icona del femminile, anzi del femminile operistico, giusta una sua passioncella per la giovane e avvenente Lucy Arbell, che eseguì l'opera accanto al grande Chaliapin nella prima rappresentazione (Montecarlo, 19 febbraio 1910). Dulcinée canta sempre come fosse su un piedistallo ed è presentata dal libretto come una diva delle scene, che appare dall'alto, sotto un cono di luce, accompagnata da una schiera di *boys* dall'identità vocale e sessuale sospetta (come la Wanda Osiris insomma). Sotto sotto è commossa dalle attenzioni che il signore d'altri tempi le concede, parlando un linguaggio che nessuno ormai parla (e canta) più, suscitando sempre l'ilarità generale.

Proprio per il rifiuto da parte di Dulcinée, nonostante le avesse riportato il suo gioiello trafugato dai briganti, Don Chisciotte si spegne con tristezza durante il brevissimo quinto atto, compianto dal fedele Sancho, che in quest'opera, oltre a costituire la spalla comica del protagonista, agisce e canta come un vero innamorato, geloso e protettivo, nei confronti del suo più anziano compagno. Ci sarebbe da scrivere a lungo sui rapporti maschili intergenerazionali, o in ogni caso non paritari, intrecciati dalla letteratura e dal melodramma, a partire dalla complicità che lega Chisciotte e Sancho nel romanzo di Cervantes, per passare alla coppia formata da Don Giovanni e Leporello (che è il riferimento di alcune situazioni sceniche e musicali costruite da Massenet e dal suo librettista, Henri Cain), per finire con il divertente romanzo di Jonathan Ames, *Io e Henry*, ambientato a New York, in cui Henry è un anziano dandy, scrittore e drammaturgo, un Don Chisciotte redivivo che campa di espedienti, ostinandosi a frequentare il bel mondo delle ottuagenarie dame patronesse, e che impartisce lezioni di vita al giovane compagno con cui divide il fatiscente appartamento. Comunque sia, il grido straziante di Sancho che conclude l'opera fa il paio con quello di Rodolfo alla morte dell'adorata Mimì (ovvero della giovinezza, per Puccini, e dell'opera lirica, per Massenet).

Un cast all'italiana

di Oreste Bossini

La bellissima Aglaja Ivànovna Epancín, nell'*Idiota* di Dostoevskij, aveva l'abitudine di tenere in un libro le carte importanti, a portata di mano. In quale libro andò a finire la lettera inviatale dal principe Myskin? Dentro a *Don Quichotte*. Ecco come appare trasformato il grande personaggio di Cervantes nella lettura dello scrittore russo. Don Chisciotte è l'anima pura che oppone la sua radicale diversità a un mondo sommerso dalla marea delle passioni. L'uomo, dominato dall'istinto ferino dell'odio e dell'amore, trova un riscatto solo nel momento in cui prova il sentimento della pietà per qualcuno o per qualcosa, quando riesce ad ascoltare la parte infantile di sé che lo affratella al Cristo. L'interpretazione di Dostoevskij, imprimendo al personaggio una direzione spirituale e mistiche ggiante, ebbe forse più influenza sul vecchio Massenet di quanto sia immaginabile. Sarà un caso, ma il Chichotte per antonomasia fu Chaliapin, che lo interpretò anche in una famosa pellicola di Pabst con musiche composte da Ibert, dopo che Ravel malato non riuscì a compiere il lavoro.

Ha titoli sufficienti dunque Michele Pertusi per vestire i panni di Don Chisciotte? Posto che a poco più di trent'anni era già dichiarato erede del grande Samuel Ramey, il prestante basso-baritono di Parma ha costruito la carriera su solidissime basi, con intelligenza e saggio discernimento. Intanto possiede una tecnica vocale impeccabile, forse meno spavalda di quella di Ramey, ma naturale e sempre sostenuta da un ottimo gusto musicale. In secondo luogo Pertusi ha avuto l'accortezza di veleggiare con cautela verso il mondo di Verdi, dove le grandi anime sono in ansiosa attesa di una voce che le inveri. Prima ha conquistato il teatro di Mozart e soprattutto quello di Rossini, e adesso può cominciare a pensare ai possenti personaggi verdiani con la voce rimasta fresca e agile. Così quando l'anno scorso Pertusi ha cantato *Falstaff* a Bologna, diretto da Daniele Gatti, il rossiniano doc ha lasciato tutti a bocca aperta. L'uomo peraltro ha nelle stelle un destino da protagonista. I suoi ruoli sono altrettanti titoli d'opera: *Don Giovanni, Guillaume Tell, Attila, Don Quichotte*.

Nemmeno Anna Caterina Antonacci è avvezza a far da comprimaria. Troppo bella, troppo dominatrice in scena per rimanere relegata in ruoli secondari. Eppure la diva d'oggi ha iniziato come semplice corista, nel Teatro della sua città, Bologna. Con intelligenza e con ammirevole disciplina l'Antonacci ha percorso tutta la salita al Parnaso, imparando con molta umiltà dagli artisti con cui ha lavorato e mettendo fieno in cascina da ogni esperienza. Il bello è che anche lei deve la sua fortuna a Rossini (ai cantanti non basteranno mai le pietre per erigere un monumento a quest'uomo). Grazie alla sua voce singolare, a metà strada tra un soprano e un contralto, al temperamento eccezionale e alla bellezza mozzafiato, l'Antonacci ha potuto far rivivere i personaggi che Rossini creò per Isabella Colbran: Elisabetta, Zelmira e soprattutto la passionale Ermione. Il suo repertorio comunque è amplissimo, da Monteverdi ai Beatles, come si dice. Come Dulcinea è perfetta naturalmente, ma il meglio di sé lo dà interpretando figure più drammatiche o addirittura tragiche, come testimonia la sua indimenticabile Armide alla Scala con Muti.

Uno che proprio non ha il carisma del tragico, invece, è Roberto De Candia. Il destino ha voluto per lui la maschera del sorriso e dell'ironia, un po' come è capitato a Woody Allen. Nella tradizione dei migliori comici, De Candia ha in privato un'anima delicata e un carattere riflessivo, che dimentica in camerino come per incanto ogni volta che sale sul palcoscenico per una recita. Il cast scelto per questo *Don Quichotte* ha un amalgama perfetto. Anche De Candia proviene dal mondo di Mozart e di Rossini. La sua voce, il suo stile, la sua leggerezza sono figli della meravigliosa commedia umana del teatro del Settecento. Anche lui viene dalla fucina rossiniana, in cui ha dato recente prova d'eccellenza con il suo Figaro alla Scala. Non è emiliano come i suoi partner d'avventura, ma la bravura, la generosità e il sorriso aperto sono gli stessi. Serviva proprio uno così per completare un *Don Quichotte* giovane, elegante e all'italiana.

Sul podio per Massenet

Un valido criterio per stabilire il canone della musica occidentale potrebbe essere quello di valutare l'importanza di un autore in base al numero di interpreti specializzati che lo servono. Già il fatto di averne, in fondo, è un discrimine significativo. Massenet può vantarne al giorno d'oggi almeno uno, Patrick Fournillier. Come direttore musicale del Festival «Massenet» di Saint-Etienne, Fournillier ha diretto opere come *Thérèse*, *Cendrillon*, *Manon*, *Cléopatre*, *La Vierge*, *Esclarmonde*, *Grisélidis* e ha provveduto inoltre all'orchestrazione di *Amadis*.

Anzi, fu proprio a partire dall'enorme successo della riproposta di *Amadis* che ebbe inizio la *Massenet-Renaissance* di Saint-Etienne. E non è tutto. Credete forse che l'idea di allestire l'*Aida* al Cairo o di girare la *Tosca* nei luoghi di *Tosca* sia una manifestazione esclusiva del genio italico? Niente affatto. I francesi hanno risposto nel 1998 con un documentario musicale di François Roussillon su *Thaïs*, l'enigmatica cortigiana indissolubilmente legata all'esotica e affascinante città d'Alessandria, con il nostro a dirigere un cast di cantanti tutto egiziano cui ha insegnato con pazienza a pronunciare col naso la vocale a come gli attori della *Comédie*. Fournillier è talmente votato alla causa Massenet che una delle prime iniziative di successo con cui si fece notare, alla fine degli anni Ottanta, fu di andare a ripescare la *Manon Lescaut* di Auber. Per i cugini francesi la brillante seduttrice di Auber è infatti l'autentica "altra" Manon, non certo quelle di Puccini e di Henze.

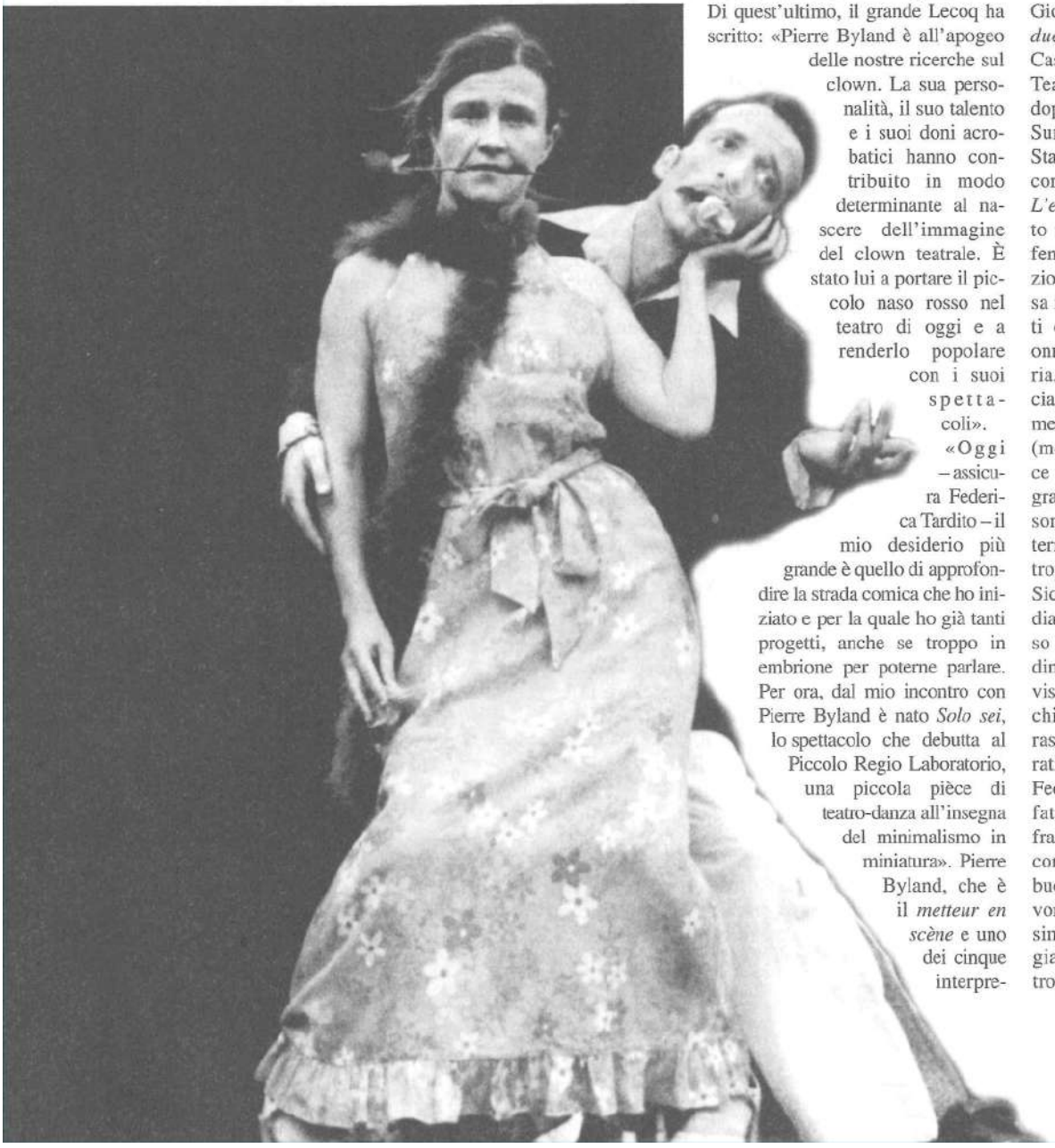
Oltre Massenet, Fournillier ha allargato la sfera delle sue competenze specifiche a buona parte dell'opera francese, dalla *Muette de Portici* sempre di Auber, che ha diretto anche al Ravenna Festival nel 1991, fino a *Quatrevingt-treize* di Duhamel (tradotto sarebbe *Novantatré*, il titolo dell'omonimo romanzo di Victor Hugo dedicato a un episodio cruciale delle vicende della Rivoluzione), passando per i titoli più popolari del repertorio come *Carmen* di Bizet o *Lakmé* di Délibes. Come si vede la carriera di Fournillier procede costantemente all'ombra delle fanciulle seducenti e più o meno fortunate del teatro francese, una folla di eroine che Massenet ha prediletto nella sua lunga e duratura carriera. Fino all'ultima opera, però. Lì Massenet ha dimenticato Griselda, Amadigi ed Esmeralda per intrattenersi prima di morire con un'anima maschile, quella di Don Chisciotte, nella speranza di trovare forse nella saggezza di un grande uomo, un vecchio come lui, quelle risposte che mai vengono date. *(o.b.)*

Federica Tardito: ridete con me

di Claudia Allasia

giovedì 16 gennaio
Piccolo Regio Puccini
ore 21
Solo sei
Spettacolo di teatrodanza
di Pierre Byland
e Federica Tardito

Se si chiede a Federica Tardito dove abbia trovato il coraggio, proprio negli anni duri del teatrodanza più tormentato, di portare alla luce il suo talento comico, lei risponde spiazzante: «Niente di eroico. Semplicemente, durante le mie improvvisazioni scolastiche, gli altri scoppiavano a ridere. Malgrado le mie intenzioni e i temi serissimi. In principio non è stato affatto piacevole. Poi, con gli anni, ho capito che non ridevano di me, ma con me».
Nata a Torino nel 1967, ammiratrice fin da bambina di Buster Keaton, Federica Tardito ha studiato al liceo linguistico ed è stata allieva della scuola di danza diretta da Bella Hutter, dove si è formata con Anna Sagna e poi con i suoi allievi Raffaella Giordano e Roberto Castello. Ha lavorato moltissimo con l'amico Giorgio Rossi, ma anche con Hervé Diasnas e Catherine Diverres, durante i cinque anni del suo soggiorno parigino. Ultimamente, prendendo atto in modo definitivo della sua attitudine a generare la risata, è andata a lezione di clownerie da Philippe Hottier e dallo svizzero Pierre Byland.
Di quest'ultimo, il grande Lecoq ha scritto: «Pierre Byland è all'apogeo delle nostre ricerche sul clown. La sua personalità, il suo talento e i suoi doni acrobatici hanno contribuito in modo determinante al nascere dell'immagine del clown teatrale. È stato lui a portare il piccolo naso rosso nel teatro di oggi e a renderlo popolare con i suoi spettacoli».



«Oggi – assicura Federica Tardito – il mio desiderio più grande è quello di approfondire la strada comica che ho iniziato e per la quale ho già tanti progetti, anche se troppo in embrione per poterne parlare. Per ora, dal mio incontro con Pierre Byland è nato *Solo sei*, lo spettacolo che debutta al Piccolo Regio Laboratorio, una piccola pièce di teatro-danza all'insegna del minimalismo in miniatura». Pierre Byland, che è il *metteur en scène* e uno dei cinque interpreti, spiega nelle note di regia: «Essendo sola, l'attrice esprime il tema della solitudine, desiderata o imposta, non si sa. Abbiamo scelto un letto come unica scenografia. Visto che le storie dell'attrice finiscono sempre male, si tratta di un letto funebre. Non è quindi una composizione, bensì una decomposizione».
Dopo *De et par*, il primo spettacolo "importante", realizzato a Parigi nel 1990 con il coreografo della *nouvelle danse* Georges Appaix e la sua compagnia La Liseuse, dopo *Danze Rosa Blu* con l'Associazione S.P. di Giorgio Rossi e Raffaella Giordano per *TorinoDanza*, dopo *Il duca delle prugne* di Roberto Castello e il suo *Petrouchka* per il Teatro Regio di Torino (1992), dopo *Canto sospeso* di Giovanna Summo con la compagnia Vera Stasi (1995), è con il debutto come coreografa nel penetrante assolo *L'eletta Gisela*, che Federica Tardito riassume tutti i suoi personaggi femminili e offre la sua dichiarazione di poetica: una donna immersa in un mondo di ricordi, rimpianti e dolori, spinta da desideri di onnipotenza, combattente visionaria, goffa nel suo impeto, che s'inciampa, cade e si rialza, delicatamente in bilico tra ironia e tragedia (molto aiutata, va detto, da una felice capacità di scelte musicali di grande atmosfera, spesso colonne sonore di film, ma mai di film del terrore «perché – dice – mi fanno troppa paura»).
Sicché, dopo *Stinte forti* con Claudia Monti e Ian Sutton e il delizioso *Gonzago's Rose* con Aldo Rendina, dopo un'irresistibile improvvisazione con Giorgio Rossi che si chiamava *Caso* all'interno della rassegna *Interplay* di Natalia Casorati & Igor Sciavolino, in *Solo sei* Federica Tardito conferma di aver fatto definitivamente propria la frase di Jankelevitch, scelta anni fa come divisa dell'*Eletta Gisela*: «La buona coscienza è ironica se, nel vorticoso movimento delle proprie simulazioni, continua a destreggiarsi abilmente senza prendere troppo sul serio il proprio gioco».

Arancia balcanica

di Nicola Gallino

A noi, per farci scoprire che esistevano i Balcani c'è voluta una guerra. A loro, per farsi una ragione della follia irrazionale che quella guerra l'ha attraversata e nutrita c'è voluta l'arte. Tutta la loro arte. La catarsi eterna e faticosa del raccontare per capire, del ridere per buttar fuori, per far diventare storia il dolore.

Così sono venuti i film di Emir Kusturica, la generazione minata di *Underground*, di *Prima della pioggia*, di *Gatto nero gatto bianco* e *No man's land*. Un cinema tragico e grottesco che abbiamo avuto tanto bisogno noi di vederlo quanto loro di farlo.

E poi la musica: le polke epilettiche di Goran Bregovič, con quei bombardini che muggiscono, il baccanale chiassoso dei rullanti, i rallentando improvvisi, le svisate a cinque quarti che s'allontanano a balzelloni come uno zoppo in fuga. Tutto già stato moda, tutto ormai rientrato al posto fisso del nostro immaginario d'europei.

Naturale che il teatro venga dopo. Più difficile delle immagini, meno universale dei suoni, ogni volta da tradurre e delibare con fatica. Per questo *Bure Baruta*, anche se non è ultimo, arriva solo stasera su una scena italiana.

Le date sono importanti. Dejan Dukovski non è un epigono furbacchione. Nato a Skopje nel 1969, *Bure Baruta* lo scrive a soli ventiquattro anni quando la Jugoslavia è un cumulo di macerie ancora fumanti, una ventraia di trincee, un labirinto di scheletri dove tutti sono nemici di tutti ma dove dalle crepe del sottosuolo già lampeggiano i nuovi inferni del Kosovo.

Bure Baruta (*La polveriera*) debutta nel 1993 al Teatro Nazionale di Skopje. È il primo spettacolo macedone a salire il grande palco del Teatar Drama e il Festival Bitef di Belgrado, a due passi da Milosevič che abbozza. Nel 1996 è ospite alla Biennale di Berlino. Va in scena in Olanda, Svezia, Slovenia, Polonia, Grecia, Germania, Austria, Bulgaria, Inghilterra, Finlandia e Francia. Per farsi conoscere da noi deve diventare cinema: sgradevole e disperato, il film di Goran Paskalijevič con lo stesso titolo e i dialoghi di Dukovski vince nel 1999 a Venezia il premio della critica, salutato come un paradigma del nuovo *black humour* balcanico.

In realtà *La polveriera* non è uno spettacolo "sulla" guerra. I suoi alcolisti anonimi, i *clochard* saturnini, gli infagottati viaggiatori notturni da e per nessun posto sono un popolo delle tenebre dove il bene e il male sono sfumati dallo squallore radente delle lampadine. Qui nessuno è interamente buono o cattivo. Non esistono vincitori e vinti, colpevoli e innocenti perché non esistono comportamenti etici assoluti. È un'umanità astiosa e percossa che non racconta il disastro morale d'ogni dopoguerra, ma l'impasto fetido di torti e ragioni che è lievito velenoso di tutte le guerre imminenti. Una sospensione del giudizio morale che Dukovski sa trasformare in una macchina da supplizio drammaturgico. Undici scene. In ognuna un morto per futili motivi, per raptus insensati. Delitti non-esemplari dove per lo spettatore è ogni volta più difficile schierarsi, distinguere tra vittima e carnefice. Il meccanismo è il rovescio macabro del *Girotondo* di Arthur Schnitzler. Là era il giro di valzer d'ufficiali e *cocotte* sull'orlo del Grande Massacro. Qui è la danza sbilenca di chi aspetta un bus o una vodka e trova la morte, la canzone ritmata dal suono di vetro e ossa d'una bottiglia che si spezza contro un cranio. Dimitrije e Angel, Angel e Sveto, Sveto e Simon. Qua, nella scena successiva, compare chi dei due sopravvive.

Una volta in un'intervista Dukovski ha dichiarato che la sua in realtà è una *pièce* sull'amore, un amore che deflagra nel momento in cui i personaggi prendono coscienza d'appartenere allo stesso sistema-tritatutto. Ma è un amore che, per non commuoversi, va esorcizzato con l'umorismo più nero, con l'efferata ultraviolenza di un'"arancia balcanica".

La regia di Davide Livermore scava nelle pieghe rancorose del testo senza bisogno di enfatizzare né di lenire nulla. Le persone si muovono su un piano inclinato metafora d'un mondo instabile e obliquo che ne distorce il valore morale. La pantomima in cui la suora, l'imam, il pope, il rabbino e Clinton s'inseguono in una ridda sodomita è tanto il *Trionfo della morte* di Bruegel quanto un siparietto di Paolo Poli. E la donna delle pulizie che lava via il sangue con secchio e spazzolone sarà anche un atto di cinismo brechtiano, ma quantomeno non lo è più dell'indifferenza apparente con cui le musichette da nozze o cantastorie del Sandy Lopičić Grupa esplodono crudeli fra un delitto e l'altro. Dalla Serbia alla Grecia, dalla Bulgaria all'Albania, dalla Bosnia alla Turchia: per riconciliare matrici culturali comuni e frullarle in un pacifico, incasinato e fascinevole *Balkan Blues* ha fatto più Sandy Lopičić con la sua Band che tutta l'Onu messa insieme.

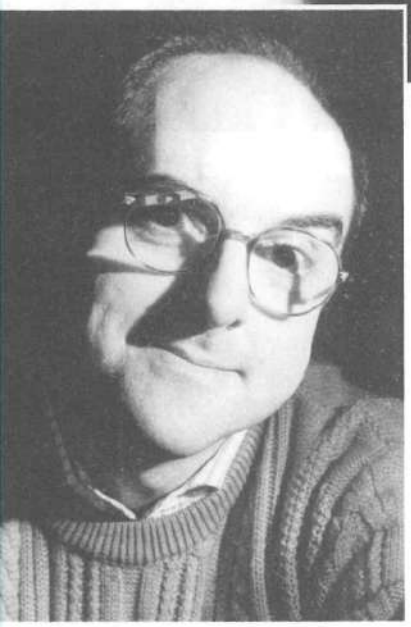
A sorpresa, fra le impennate sentimentali del complesso folk, s'infrattano qua e là pagine sublimi del melodramma serio europeo. La sinfonia del *Farnace* e un'aria con oboe obbligato del *Tito Manlio* di Vivaldi, l'aria di *Septimius* della *Theodora* di Haendel arrangiate da Andrea Chenna per gli strumenti balcanici. In quei suoni striduli di violini, fisarmoniche, trombe e bassi, in quelle raffiche (campionate) di *kalashnikov*, le pose plastiche degli eroi barocchi si riscaldano e si sciolgono a dirci che la vita è sempre un mercimonio insolubile di alto e basso, di tragedia e grottesco. E che i Balcani possono essere dovunque, e non serve un'altra guerra a ricordarcelo.

venerdì 10 gennaio
Unione Musicale
serie blu "Giovani"

sabato 11 gennaio
Piccolo Regio Laboratorio

Bure Baruta (La polveriera)
di Dejan Dukovski

Piccolo Regio Puccini
ore 21



Dall'alto, Ulla Casalini, Bruno De Simone

Cantare la storia

«Perché non ci canta qualcosa?» Quest'ipotetica domanda, rivolta a un'ipotetica diva del bel canto in un ipotetico salotto, potrebbe con buona probabilità essere l'*incipit* per una storia del recital per voce e pianoforte. Ancora oggi, passati dal salotto al teatro, dopo secoli di concerti pubblici, l'atteggiamento degli spettatori è rimasto pressappoco quello del "ci canti qualche cosa", soddisfatto egregiamente dai cantanti, che solitamente si regolano di conseguenza. Così in una stessa serata si ha il privilegio di poter viaggiare nel tempo da un'*Aria* di Haendel a un *Song* di Weill, passando per un *Lied* di Schubert e una cavatina rossiniana, senza soluzione di continuità, ascoltando un programma che è in realtà tutto un fuori programma.

Potenza del canto: in grado di riunire sotto lo stesso vessillo mondi musicali lontanissimi e senza alcuna relazione, permettendo così ai grandi divi dell'ugola di fare ciò che da tempo ormai neanche i solisti di strumento più sprovveduti si azzardano a fare, cioè esibirsi in concerti senza capo né coda. Fortunatamente a poco a poco si sta facendo strada l'idea che strutturare un programma in modo coerente è un'arte tanto quanto lo è il cantare e il recitare, e richiede una consapevolezza artistica che non è da tutti.

Un'alternativa ai cosiddetti programmi-insalata, per esempio, è costituita dai recital monografici, cioè dedicati a un solo autore: ballate di Loewe, arie verdiane, ecc. Certo, in questo caso l'unità è garantita, ma al di là della mania, tutta moderna, per l'*opera omnia* e per le esecuzioni integrali, questa soluzione non soddisfa del tutto e ha l'immancabile inconveniente di adagiare pubblico e esecutori sulla stessa lunghezza d'onda per l'intero arco del concerto, rinunciando già in partenza a quelle inattese illuminazioni che degli accostamenti azzeccati sono in grado di regalare.

mercoledì 15 gennaio
Conservatorio
ore 21
serie verde
Bruno De Simone
baritono
Ulla Casalini pianoforte
Musiche di Gounod, Fauré, Tosti, Poulenc, Ravel

C'è chi tenta di aggirare l'ostacolo monotonia, attraverso l'idea del concerto a tema: *Scene di follia*, *Il tradimento amoroso* e via dicendo. Come nelle equivalenti serate liederistiche che accostano brani scritti da diversi musicisti su testi di un solo autore o addirittura sullo stesso testo, anche qui il rischio è che i collegamenti siano solo di natura intellettuale. Cioè, che quei fili faticosamente ricercati in realtà funzionino solo sulla carta, e non abbiano poi nell'esecuzione una presa convincente sull'ascoltatore; il che per un recital vocale è una condanna al fallimento, a prescindere dalla qualità dell'interpretazione.

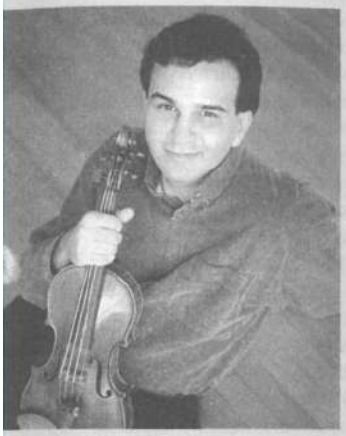
Per mettere insieme unità e varietà, resta ancora aperta la strada affascinante della ricostruzione storica, del tentativo di ricreare, attraverso una scelta sapiente del repertorio, non solo il clima e il carattere di un'epoca ma anche le contraddizioni e le costanti con una selezione trasversale, che abbracci paesi diversi, temi comuni e autori di spiccata personalità. Ed è con questo intento che Bruno De Simone e Ulla Casalini hanno studiato per il loro recital un raffinato percorso di liriche tra Italia e Francia. Affidandosi al proprio gusto e all'intuito. Non ci sono infatti dei criteri oggettivi da seguire per queste operazioni: i due artisti ci invitano a rivivere con loro l'atmosfera di un colto salotto musicale di inizio Novecento. *(a.b.)*

Il numero di gennaio della rivista "Amadeus" dedica la copertina e il cd allegato all'Academia Montis Regalis, al suo direttore Alessandro De Marchi e al trombettista Gabriele Cassone. Il programma contenuto nel disco (la *Sinfonia in re maggiore n. 104 (London)* di Haydn e i *Concerti per tromba e orchestra* dello stesso Haydn e di Hummel) è lo stesso presentato nel mese di ottobre al Conservatorio di Torino per l'inaugurazione della rassegna *L'altro suono* dell'Unione Musicale, a Milano per la rassegna *Musica e poesia a San Maurizio* e a Roma per l'Istituzione Italiana dei Concerti.

All'interno della rivista si parla dei brani registrati, dei criteri interpretativi e organologici adottati per la realizzazione di questo progetto e si trova un'aggiornata biografia dell'Academia Montis Regalis che ne mette in luce le recenti importanti affermazioni in campo nazionale e internazionale. Con quest'ultimo cd, l'AMR conferma un forte interesse nei confronti dei compositori di fine Settecento e inizio Ottocento, e si propone come l'unica orchestra italiana che affronta con strumenti originali e sistematicità brani del repertorio classico.

Un duo chagalliano

I dialoghi alla pari non esistono: tra due conversatori domina sempre un soggetto sull'altro in misura più o meno apprezzabile; prevale chi ostenta un piglio più risoluto, un timbro più squillante o una mimica più espressiva. Anche nella musica da camera l'equilibrio sonoro è il risultato di protagonismi e gregariati, di scene madri e defilati cicalecci. Vero è che nei quartetti d'archi del periodo classico nessuno si sente una Cenerentola dall'inizio alla fine del brano. Nel duo col violino la chitarra rischia invece di restare in un angolo per tutto il concerto: il confronto tra intensità è impietosamente impari, chi ascolta è obbligato a farsi sensibile tanto verso volumi pieni e taglienti quanto a presenze flebili, fantasmatiche, per le quali va acuito improvvisamente l'orecchio dopo un episodio saturo di suono e i risultati percettivi non sono sempre soddisfacenti. Si perde sempre qualcosa.



La storia dei due strumenti ha peraltro seguito due strade differenti: uno la via principale della musica colta, l'altro un viottolo di periferia, pieno di colori e di vitalità popolaresche ma assai più povero di mezzi. Eppure un modo per incontrarsi c'è, e nasce da un voto congiunto di servizievole umiltà: il violino piega l'energia vibrante dell'arco a un cantare più sfumato, intimistico, discreto; la chitarra calibra i pesi sulle sue corde cercando spiragli – più timbrici che volumetrici – nel muro di suono del compagno e lo macchia di sorprendenti *mélanges*, lo pungola di contrattempi, anticipazioni, indugi. Entrambi gli strumenti sono in obbligo di convergere verso i loro due estremi espressivi guadagnando nuovi idiomi per comunicare con maggiore puntualità.

La musica originale che hanno a disposizione non occupa certo le teche più in vista del repertorio occidentale: se porta la firma di grandi autori come Paganini e Schubert li rispecchia in pantofole, intenti a scrivere per puro *divertissement;* nel caso di Piazzolla è piegata in un seducente e raffinato postribolo, più che in una camera.

Tuttavia sono opere apprezzabili, perché testimonianze di un mondo musicale periferico ma espresso per sincera ispirazione e caratterizzato con incisività; e poi perché talvolta l'inchiostro di una penna manierata segna particolari compositivi preziosi e inaspettati.

La metafora più calzante che viene in mente per rappresentare questo piccolo gruppo cameristico è chagalliana: il violinista intona all'angolo della strada tenere melodie *yiddish* e la chitarra non appare, se non nell'ombra allungata del violino sul muro rossiccio. *(g.n.)*

mercoledì 22 gennaio
Conservatorio
ore 21
serie blu
Gil Shaham violino
Göran Söllscher chitarra
Musiche di Bach, Schubert, Paganini, Piazzolla

Quartetti per voyeur

Come tutti sanno, nel nostro paese non c'è l'abitudine di ritrovarsi tra amici o colleghi per fare musica insieme. Quella che in altri paesi è una pratica salutare, non solo per gli uomini che la svolgono, ma anche per il benessere generale della vita musicale, qui da noi è considerata quasi un vezzo da snob, un passatempo antiquato, che dopo l'avvento di radio e dischi ha più o meno la stessa ragione di esistere delle lampade a olio o delle lettere scritte a mano. Il risultato è che la musica da camera è diventata materia esclusiva dei professionisti, e di conseguenza il suo luogo di fruizione si è sempre più spostato dalla sala domestica alla sala da concerto.

Ora, non è il caso di addentrarsi in un'analisi sociologica del fenomeno, ma è un fatto che gran parte del repertorio cameristico che noi oggi conosciamo attraverso l'esecuzione pubblica, in origine – e questo vale in special modo per il repertorio classico – non era stato affatto pensato per questo scopo; anzi, in molti casi non prevedeva nemmeno un uditorio, ma era scritto per l'esclusivo piacere dei pochi fortunati che lo eseguivano. Oggi a noi pare impossibile, ma il nostro sguardo è distorto – ah, *la société du spectacle*! – al punto che persino il canto gregoriano, musica riservata per eccellenza, è diventato materia da concerto.

lunedì 20 gennaio
Conservatorio
ore 21
serie L'altro suono
Quartetto Le Ricordanze
Musiche di Boccherini, Haydn, Mozart

Quando però andiamo a sentire un quartetto d'archi ci accorgiamo subito che qualcosa non va. Così autonoma e autosufficiente, così richiusa nel lessico familiare dei suoi gesti, la musica per quartetto è il distillato della classicità e davanti a questa forma d'arte ci sentiamo tutti dei guardoni nostro malgrado. Qualunque persona sensibile sarà costretta ad ammettere che dalla platea non si riesce ad afferrare l'essenziale e che in realtà tutto sembra svolgersi tra quei quattro strumenti; insomma, chi dovrebbe in realtà pagare il biglietto è chi suona e non chi sta ad ascoltare. Così da perfetti voyeur, non potendo avere l'oggetto del desiderio, ci si accontenta di contemplarlo con distacco, come in una teca da museo, e a concerto ostentiamo quella reverenza di chi si sente fuori luogo, un po' come il neoclassico Winckelmann, che preferiva ammirare le statue degli antichi nel loro divino biancore, piuttosto che immaginarsele animate dai colori del mondo, come in realtà le vedevano i Greci che le avevano fatte.

Da alcuni anni, per ridare un po' di colorito a questi concerti, si sono mobilitate diverse formazioni che hanno battuto prevalentemente due strade, contrapposte ma complementari.

Da un lato i progressisti, per esempio il Quartetto Arditti o il Kronos, che hanno fatto di tutto – riuscendoci – per riproporre il quartetto d'archi come forma viva, come terreno d'elezione per le sperimentazioni e le contaminazioni della musica d'oggi. Dall'altro i più silenziosi cultori degli strumenti d'epoca e delle esecuzioni filologiche, tra cui spicca da più di dieci anni l'italianissimo Quartetto Le Ricordanze.

Specializzati nel repertorio di fine Settecento, grazie a un fraseggio libero e al timbro raccolto e poco appariscente delle corde di budello, riescono in modo mirabile a ricreare attorno a sé lo spirito autentico di queste opere, e non c'è mezzo migliore per riscoprire la naturalezza e il piacere del fare musica insieme. *(a.b.)*

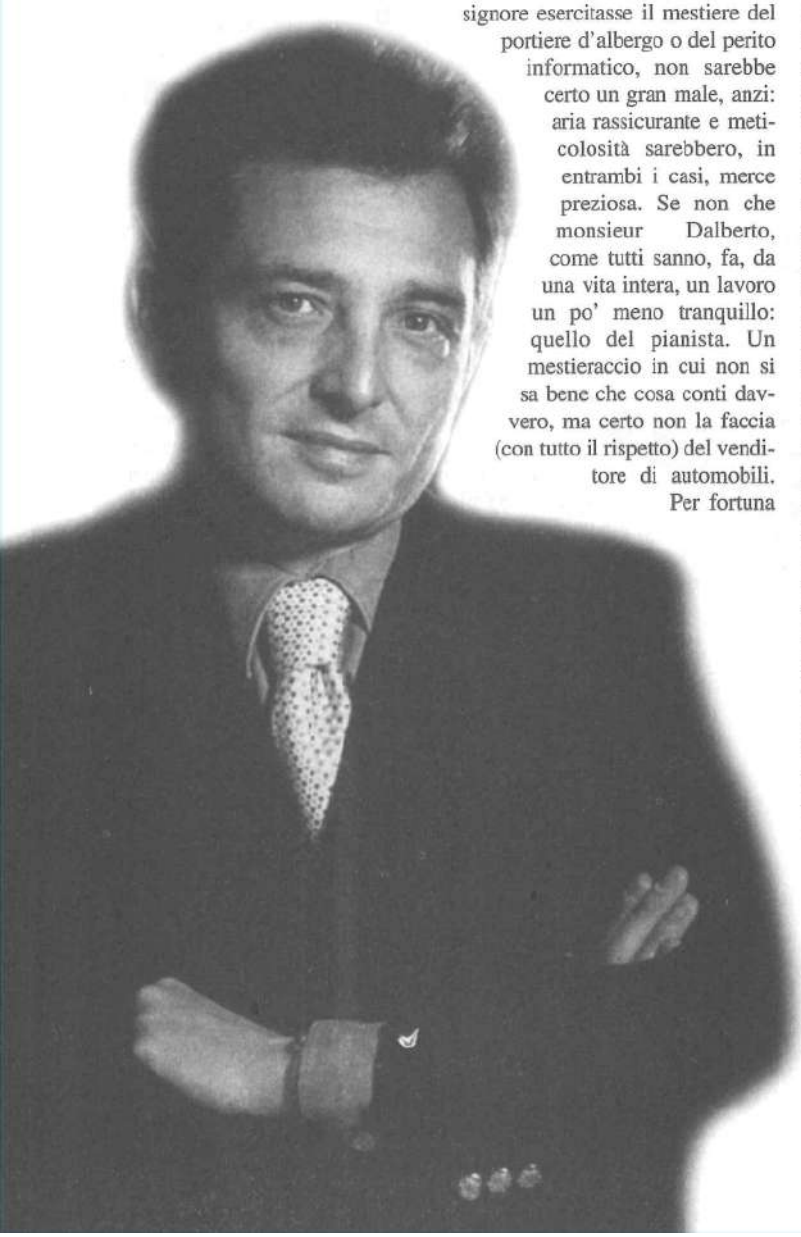
Dalberto, il pianista che sa aspettare

di Guido Barbieri

domenica 19 gennaio
Conservatorio
ore 17
serie didomenica

Michel Dalberto pianoforte

Musiche di Schubert, Debussy, Chopin



Michel Dalberto è un signore che a dispetto dei suoi quarantasette anni d'età non può fare a meno di portarsi in giro un'irrimediabile aria da bravo ragazzo. Occhio ceruleo e oculatamente sognante, capelli lisci e composti con tanto di scriminatura sinistra, incarnato pallido, giacca senza chiasso, pantaloni col risvolto, scarpe con la fibbia. Insomma un tipo a temperatura media, elegante nel tratto, compito e diligente, non propriamente incline a lasciarsi trasportare dai fiumi in piena della passione o dalle tempeste furibonde del dolore. Il che, se il signore esercitasse il mestiere del portiere d'albergo o del perito informatico, non sarebbe certo un gran male, anzi: aria rassicurante e meticolosità sarebbero, in entrambi i casi, merce preziosa. Se non che monsieur Dalberto, come tutti sanno, fa, da una vita intera, un lavoro un po' meno tranquillo: quello del pianista. Un mestieraccio in cui non si sa bene che cosa conti davvero, ma certo non la faccia (con tutto il rispetto) del venditore di automobili. Per fortuna sua e nostra *le bon cousin* Michel la sua faccia d'ordinanza si limita ad appiccicarla alle copertine dei dischi o a infilarla tra le pagine dei programmi di sala: quando varca la soglia fatale di una sala da concerto o di uno studio di registrazione di solito la lascia in camerino. E si mette addosso quella di ricambio o forse quella più autentica. Per rendersene conto basta aprire uno qualsiasi dei suoi dischi, mettere la copertina a testa in giù e lasciare che sia il pianoforte a parlare. Proviamo a fare subito l'esperimento, tanto per non perdere tempo. Ad esempio infilando nel lettore uno dei tredici cd che costituiscono il *corpus* discografico più appariscente del pianista parigino: il "tutto Schubert" registrato all'inizio degli anni Novanta per la Denon. Le dita si fermano, casualmente, sulla traccia che ospita il primo movimento della *Sonata in la minore*, l'*opera 143*. L'attacco è a bassa voce, quasi mormorante, come a cercare il percorso ondivago del tema principale, ma poi, subito dopo il lungo trillo che precede il secondo tema, il suono si ispessisce, guadagna corpo e sangue, e l'incedere del tracciato accordale acquista il *tragos* aspro e "cattivo" di una marcia funebre. Niente male per uno con la faccia da bravo ragazzo. Il fatto è che, esempio a parte, il *cursus esperientiarum* di Dalberto non è stato affatto canonico e regolare, non, almeno, per chi poi è diventato una star, per quanto atipica, del pianismo internazionale. Michel, innanzi tutto, non ha mai vissuto il trauma esiziale del bambino prodigio. Tutt'altro: il suo anno d'oro è stato il 1975 quando ha fatto piazza pulita, uno dopo l'altro, del Premio «Clara Haskil», del Concorso «Mozart» di Salisburgo e del Concorso Internazionale di Leeds. Una "santa trinità" decisamente gloriosa che avrebbe potuto far perdere la testa a chiunque. Che invece il giovane Michel si è tenuta ben piantata sul collo: per cinque anni non ha voluto, ostinatamente, né incidere dischi, né esibirsi in concerto in forma ufficiale. E infatti il debutto, per quanto di gran lusso, è avvenuto con tutta calma nel 1980, a venticinque anni di età, con Erich Leinsdorf e l'Orchestre de Paris. Una capacità di aspettare, di attendere il momento giusto, che è anche una delle caratteristiche chiave del panismo di Dalberto. Il quale sembra aver imparato da Vlado Perlemuter, il suo primo maestro, la capacità di seguire il percorso musicale senza mai "anticipare" le intenzioni del compositore, senza ergere l'ego dell'interprete al di sopra della "lettera" musicale, anzi adattandosi alla scrittura con un respiro assolutamente naturale e "organico". Un atteggiamento assai simile a quello di un direttore oggi un po' fuori moda come Carlo Maria Giulini. E di Giulini Dalberto possiede infatti l'indugio, la studiata lentezza dei passaggi strutturalmente cruciali, ma anche la nitidezza tersa e quasi vitrea degli episodi decorativi. Ma il suo merito principale, forse, è stato quello di essersi imposto in un repertorio che sembrava del tutto interdetto ai pianisti di nascita e di cultura francese: l'amatissimo e studiatissimo Schubert, innanzitutto, ma, anche il non meno "agito" Mozart. Dalberto sembra leggere le Sonate maggiori con la lente di ingrandimento di una cultura musicale ampia e meditata, nella quale trovano posto il teatro, il sinfonismo e il camerismo di Mozart: le matrici storiche cioè che rendono il panismo mozartiano un universo "aperto", sensibilissimo, come un sismografo, alle ventate di stile che lo attraversano. E del sismografo Dalberto è, ovviamente, l'acutissimo pennino.

INTERVISTA

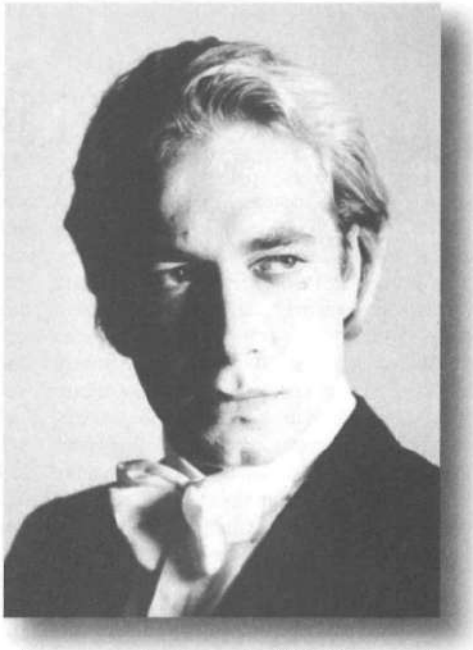
Paolo Restani, consapevole virtuoso

domenica 19 gennaio
Teatro Sociale - Alba
ore 21
lunedì 20 gennaio
Teatro Comunale - Cossato
ore 21
martedì 21 gennaio
Conservatorio - Torino
ore 21
Orchestra Filarmonica di Torino
Marzio Conti direttore
Paolo Restani pianoforte
Musiche di Liszt, Chopin, Beethoven

Paolo Restani è ormai una certezza nel panorama pianistico degli ultimi anni. Virtuoso acclamato in tutto il mondo, all'età di dodici anni ha dato il suo primo recital, e a tredici il suo primo concerto con orchestra; ma guai a parlare del suo passato come di quello di un bambino prodigio: con la modestia di chi è veramente consapevole e ha ormai preso le misure nella vita lui si definisce semplicemente «... uno che sin da piccolo ha sempre amato la musica».

Maestro Restani, lei è stato l'ultimo allievo di Vincenzo Vitale, una personalità unica e un genio della didattica pianistica. Ce ne vuole parlare?

«Vincenzo Vitale non era solo un genio come musicista e come insegnante, ma era, se si può dire, un genio di umanità: una persona dotata di una generosità naturale e sincera, di una sensibilità acutissima che gli permettevano di creare una totale partecipazione emotiva con l'allievo. Quando morì, io avevo appena sedici anni e fu un colpo durissimo. L'incontro con lui fu decisivo per la mia vita e Vitale rimase sempre un riferimento per me, lo ripeto, come musicista e come uomo. Dopo la sua scomparsa andai alla ricerca di un altro insegnante ed ebbi l'occasione di studiare con pianisti del calibro di Oppitz, Ashkenazy e Magaloff, ma in realtà quello che cercavo era un altro Vitale; fu così che capii che era giunto il momento di scoprire finalmente la mia identità artistica, diventando in un certo senso il maestro di me stesso».



Tra i lasciti del suo maestro c'è sicuramente anche l'amore per Liszt, che occupa una parte importante nel suo repertorio.

«Suono Liszt da quando ero ragazzino, e con lui tutti gli autori più importanti dell'Ottocento romantico. Col tempo ho prediletto un approccio sistematico a questi autori, affrontando fino in fondo una parte della loro produzione. Per fare un esempio: fino al 1998 ho eseguito l'opera completa per pianoforte solo di Brahms in più occasioni, e così l'integrale delle opere per pianoforte e orchestra di Beethoven e Liszt. Non è un vezzo da collezionista, ma la necessità di un approccio più completo, a più larga visuale, che mi permette di avere una conoscenza del pensiero musicale del compositore molto più approfondita».

Con l'Orchestra Filarmonica di Torino eseguirà *Malédiction* di Liszt e le *Variazioni op. 2 su «Là ci darem la mano»* di Chopin. Si tratta di due brani poco conosciuti al grande pubblico.

«Sì, sono due lavori giovanili, che rivelano a tratti l'età dei due autori, all'epoca poco più che adolescenti – anche se Liszt, come era suo solito, rimaneggiò il concerto più volte negli anni a venire. Il primo ad accorgersi della bellezza e della genialità dell'*op. 2* di Chopin fu, in una sua celebre recensione, nientemeno che Schumann. La scrittura del brano è ancora quella virtuosistica del pianismo brillante di primo Ottocento, ma nell'introduzione e nella variazione lenta c'è già tutta la grandezza dello Chopin maturo. Il virtuosismo della partitura lisztiana invece è di segno totalmente opposto: una scrittura pianistica drammatica, potentemente espressiva che colora con tinte forti un concerto che sembra un grande affresco. La caratteristica più sorprendente però è ancora un'altra, ed è l'uso estremamente innovativo delle armonie. Per capirci, non c'è una battuta che sia prevedibile dalla precedente, tanta è l'ambiguità tonale e l'arditezza delle modulazioni».

Liszt e Chopin: lei è uno dei pochi pianisti che eseguono regolarmente in concerto l'integrale degli *Studi* di questi due autori. Qual è la reazione del pubblico a una musica così legata alla ricerca tecnica sullo strumento?

«Checché se ne dica io ritengo che questi lavori siano pensati anche per l'esecuzione pubblica, e l'esperienza me lo conferma. Certo ci sono delle differenze. Gli *Studi* di Chopin nascono sul pianoforte e per il pianoforte, l'ispirazione è tutt'uno con lo strumento e la sua tecnica. Paradossalmente risultano più accessibili al pubblico degli *Studi trascendentali* di Liszt, che sono un grande polittico, dove per un'ora e dieci si avvicendano visioni, scene epiche e paesaggi evocativi come su uno schermo cinematografico. Quello di Liszt è un delirio lucidissimo, e non tutti riescono a stare al passo».

Lei si esibisce come virtuoso, sia in recital solistici sia accompagnato dall'orchestra. In quale veste si sente più a suo agio?

«Devo dire che quando suono con l'orchestra mi sento più responsabile, perché è dalla capacità di partecipare con tutti che dipende il successo del lavoro. Per me suonare un concerto per pianoforte non vuol dire fare il solista, ma fare musica insieme agli altri professionisti sul palco. La mia attività mi porta spesso a collaborare con orchestre straniere e mi consente di entrare in contatto con musicisti di tutto il mondo: è un autentico privilegio». *(a.b.)*

L'operetta, da Offenbach alle soap

di Michele Mannucci

martedì 14 gennaio
Conservatorio
ore 21
Nuovo Insieme Strumentale Italiano
Il valzer e l'operetta

Operetta. Sa un po' di antico. Però, a pensarci bene, non è tutto così inattuale. La qualità necessaria per la musica è l'equilibrio, il dosaggio perfetto degli elementi costitutivi. E nell'operetta, sia quella francese di Offenbach, quella viennese e austroungarica degli Strauss, Lenner, Lehár, quella inglese di Gilbert & Sullivan, quel poco di italiana che ricordiamo, l'arte dell'equilibrio è notevole, la trama ad esempio deve combinare sogni, sorrisi, drammi di non troppo conto, però anche un poco condivisibili. E la musica deve essere scorrevole, però con arie e canzoni che si ricordino, che abbiano quella attrattiva in più per cui le si vorrebbe riascoltare, e quindi deve essere scritta con estrema sapienza anche nel colore, nell'impasto dei timbri che devono rispecchiare il fasto degli ambienti e dei cuori, e nel ritmo che deve sempre catturare l'attenzione. Se no tutto diventa banale, noioso, trascurabile. Funzionava, a tal punto che per la forma del primo pezzo dodecafonico Arnold Schoenberg scelse un valzer e trascrisse con Berg e Webern quelli degli Strauss, come musica moderna. Funziona ancora, della Parigi di Proust, della Vienna di Sigmund Freud, Arthur Schnitzler (e qui se volete pensate al prodigio di equilibrio che ha composto Stanley Kubrick ricomponendo in *Eyes Wide Shut* il suo "doppio sogno"), Ludwig Wittgenstein e Walter Gropius noi facciamo ancora uso. Da lì, con la Grande Guerra, l'operetta lasciò l'Europa. Ma rinascendo negli Stati Uniti col nome di *musical* e presto dal teatro al cinema. Dove, fateci caso, ci cattura ancora adesso: non è operetta *Cenerentola* di Walt Disney? E i film di Woody Allen? E i sentieri, i posti al sole, le combinazioni dinastiche del petrolio e della moda, la televisione in fondo non ce li racconta come operette? Senza la musica, però. Così che, quando la ritroviamo, è molto meglio.

INTERVISTA

L'Una e Cinque: voci in comune

martedì 28 gennaio
Conservatorio
ore 21
L'Una e Cinque
Un excursus nel repertorio italiano, classico, pop, spiritual e gospel

L'ensemble vocale e strumentale L'Una e Cinque nasce ufficialmente a Torino nel novembre del 1995. Racconta Marco Andrioletti, direttore artistico del gruppo: «Stefano Maccagno, per diversi anni mio insegnante di musica, scriveva arrangiamenti anche per voci e mi ha trasmesso l'entusiasmo per il canto. Conoscevo Giorgio Celestre (il basso del gruppo) con il quale avevo condiviso esperienze corali in alcuni ensemble. L'idea di una formazione a cappella lo entusiasmò ma eravamo solo in due! Non era semplice trovare gli altri componenti per un progetto che prevedeva un repertorio diversificato e prove intense». Poi il suggerimento di un amico li fece incontrare con un giovane pianista: si aggiunse così al duo Gianfranco Montalto (tenore). «Tutti e tre andammo a Verona per seguire un seminario tenuto dagli Swingle Singers – continua Andrioletti. – Quell'esperienza rafforzò ulteriormente il desiderio di realizzare un progetto di gruppo e a poco a poco cercammo gli altri elementi, sino a ultimare l'organico necessario». E così arriva anche Gianluca Savia (voce in falsetto).

Solitamente in cinque, a seconda del programma i componenti del gruppo variano: Selanna Martorana è il soprano per alcuni programmi e Giorgia Renosto per altri; Arianna Fornero si unisce quando serve un contralto.

La scelta dei collaboratori "temporanei" avviene in base alle qualità della persona. Precisa Andrioletto: «Amiamo circondarci di artisti che vivono la musica con semplicità, che desiderano approfondire forme e generi senza discriminazione, che non basano il loro rapporto con il canto compiacendosi esclusivamente del proprio timbro e che non siano alla ricerca di realtà per "mettere in luce" la propria persona o la propria conoscenza della materia. Cantare a cappella richiede una sorta di "disponibilità" verso le altre voci, cosa che non sempre accade quando si è abituati a cantare da soli. Il singolo deve sentirsi elemento al servizio di una "comunità"».

Una curiosità: l'origine del nome. «Volevamo un nome simpatico, fuori dagli schemi tradizionali. L'Una e Cinque uscì per caso: è l'orario in cui si prese la decisione, seppure in quel periodo la nostra formazione (per pura coincidenza) contava una voce femminile e cinque maschili».

Nel corso degli anni L'Una e Cinque ha partecipato a concorsi, festival, rassegne e trasmissioni televisive; oltre ai concerti tiene anche *masterclass* e seminari per le scuole. E il sogno nel cassetto? «Creare a Torino un Laboratorio di canto corale moderno finalizzato a organici limitati, stimolando soprattutto i più giovani verso un tipo di esecuzione "a corpo libero" che dia molto spazio alla creatività e alla fantasia». Buona fortuna. *(c.f.)*

Occasioni d'ascolto

Ingressi gratuiti a concerti cittadini
in collaborazione con

ACCADEMIA CORALE «STEFANO TEMPIA»

CENTRO DI CULTURA POPOLARE FOLK CLUB

I CONCERTI DEL POMERIGGIO DEL TEATRO ALFIERI

ORCHESTRA FILARMONICA DI TORINO

UNIONE MUSICALE

L'iniziativa è riservata a:

- giovani fino a 21 anni
- persone ultrasessantenni
- studenti del Conservatorio e dei Corsi di Formazione Musicale della Città di Torino
- studenti che aderiscono al progetto "Le chiavi della musica"
- studenti del corso di laurea in Discipline Artistiche, Musicali e dello Spettacolo, indirizzo musicale
- ragazzi che aderiscono al programma di volontariato culturale "Giovani per Torino"
- persone utenti di Servizi socioterapeutici gestiti da e per conto di enti pubblici

I posti disponibili sono distribuiti su prenotazione secondo criteri di rotazione

Dove e quando prenotare:

ACCADEMIA CORALE «STEFANO TEMPIA»
via del Carmine, 28 – Torino
tel. 011 521 42 66
orario: dal lunedì al venerdì 15.30-18.30

CENTRO DI CULTURA POPOLARE FOLK CLUB
piazza Solferino, 3 – Torino
tel. 011 53 76 36
concerti: via Perrone, 3 bis - Torino
orario: dal lunedì al venerdì 9-13/14-19

ORCHESTRA FILARMONICA DI TORINO
vicolo San Lorenzo, 1 – Torino
tel. 011 43 61 340
orario: dal lunedì al venerdì 9-12/15-18

TEATRO ALFIERI
piazza Solferino, 4 – Torino
tel. 011 56 23 800
orario: dal lunedì alla domenica 9-19

UNIONE MUSICALE
piazza Castello, 29 – Torino
tel. 011 56 69 811
orario: dal lunedì al venerdì 9.30-17

Per maggiori informazioni rivolgersi alla ***Vetrina per Torino*** (piazza San Carlo, 159 - numero verde 800 015475) o consultare il mensile "Sistema Musica" (www.sistemamusica.it) e il sito www.torinocultura.it (canale cultura)

Teatro Alfieri
I concerti del pomeriggio

mercoledì 15

Siiavouch Gadjiev *pianoforte*
OSPITE D'ONORE

Musiche di Beethoven, Schubert, Liszt, Prokof'ev

mercoledì 22

Massimo Bianchi *pianoforte*
LE SINFONIE DI BEETHOVEN TRASCRITTE DA LISZT

mercoledì 29

Francesca Matacena *pianoforte*
Giuseppe Di Chiara *pianoforte*

Musiche di Schubert, Schumann, Brahms

Teatro Alfieri, piazza Solferino
ore 16
Informazioni: tel. 011 56 23 800

Gruppo Artisti Associati
Teatro San Filippo

MUSICA DAL VIVO

IX audizione

Il Gruppo Artisti Associati
Teatro San Filippo
bandisce la nona audizione
per *Musica dal vivo*
riservata a gruppi da camera e a solisti,
che si terrà nei mesi
di gennaio-febbraio 2003
presso l'Oratorio di San Filippo Neri a Torino.

Per informazioni:
Gruppo Artisti Associati
Musica dal vivo – audizioni
tel. 333 22 49 345
335 59 60 172 – 347 053 57 37

Teatro Regio

lunedì 20 ore 20.30

Concerto di beneficenza a favore della Piccola Casa della Divina Provvidenza «Cottolengo»

Silvio Gasparella *direttore*
Raina Kabaivanska *soprano*
Francesca Rotondo *soprano*
Ottavio Garaventa *tenore*
Nicola Martinucci *tenore*
Carmelo Corrado Caruso *baritono*
Roberto De Candia *baritono*
Enrico Giuseppe Iori *basso*
Michele Pertusi *basso*
Claudio Marino Moretti *maestro del coro*
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Arie, cori e sinfonie da opere di Rossini, Verdi, Puccini, Leoncavallo, Donizetti

In occasione del 175° anniversario dell'inizio dell'opera caritativa di San Giuseppe Benedetto Cottolengo (17 gennaio 1828)

Informazioni: Olga Condio, tel. 011 817 78 77

lunedì 27 ore 20.30

Città di Torino
Giorno della memoria

In ricordo dello sterminio e della persecuzione del popolo ebraico e dei deportati militari e politici italiani che hanno subìto prigionia e morte nei campi nazisti

Yonah
Testo di **Enrico Fink** liberamente tratto dal *Libro di Giona* e da *Giona il Leviatano* di Giacoma Limentani
con **Enrico Fink** e **Amina Kovacevich**
Musica dal vivo eseguita dai **Lokshen**
Con la partecipazione di **Aldo Bigazzi**
Regia di **Maria Erica Pacileo**

Informazioni: tel. 011 442 32 05 - 011 442 22 54

Folk Club

venerdì 10

Celina Pereira (Capoverde)
La tradizione capoverdiana per eccellenza

sabato 11

Bratsch (Francia)
Una musica gitana per gitani nel cuore

venerdì 17

Irio de Paula (Brasile)
Un maestro nella storia della musica

sabato 18

Mimmo Locasciulli & Greg Cohen (Usa)
Il maestro cantautore e il basso di Tom Waits.
Apre **Irene Mastrangeli**

venerdì 24

Vavro & Paluch Acoustic Band (Slovacchia)
Un ricco cocktail di musica acustica, tra folk, bluegrass, classica e jazz

sabato 25

Patrizio Trampetti & New Folk Band
Il ritorno di uno dei componenti storici della nuova compagnia di canto popolare

venerdì 31

Gianmaria Testa
In solitaria al Folk Club

Folk Club, via Perrone 3 bis – ore 21
Informazioni: tel. 011 53 76 36
fax 011 53 24 68 – folkclub@folkclub.it

I concerti in programma possono subire variazioni. Si invita pertanto a prendere contatto con gli organizzatori per le opportune verifiche.

appuntamenti

Conservatorio G. Verdi

giovedì 16 ore 21

Cedas – Centri di attività sociali Fiat

Orchestra a pizzico ligure
Carlo Aonzo *direttore, mandolino*
Paola Pittaluga *mezzosoprano*

Musiche di Vivaldi, Zitello

Informazioni: tel. 68 66 181

venerdì 24 ore 21

Conservatorio – Serate Musicali

Classe di musica da camera di **Carlo Bertola**
BEETHOVEN E BRAHMS, IL DO MINORE: DUE CONCEZIONI, UN AMBITO COMUNE

Ingresso libero

Informazioni: tel. 011 88 84 00

venerdì 31 ore 21

Conservatorio – Serate Musicali

Tributo a John Coltrane
Composizioni originali e arrangiamenti a cura di **Furio Di Castri** e allievi della scuola di jazz

Ingresso libero

Informazioni: tel. 011 88 84 00

Piccolo Regio Puccini

sabato 18 ore 21.15

Centro Jazz Torino
Linguaggi Jazz 2003

REUNION
Art Ensemble of Chicago
Roscoe Mitchell *sax alto, soprano, flauto, percussioni*
Malachi Favors *basso e percussioni*
Joseph Jarman *sax tenore, soprano, percussioni*
Famoudou Don Moye *percussioni*

Informazioni: tel. 011 88 44 77
www.centrojazztorino.it

domenica 19 ore 16

La Città del Jazz
All That Swing 2003

FRANK: THE VOICE
Omaggio a Frank Sinatra

Lil Darling Hot Club
Liliana Di Marco *voce recitante, canto*
Roberto Andriollo *trombone*
Marco Parodi *chitarra*
Paolo Volante *pianoforte*
Francesco Bertone *contrabbasso*
Luca Rigazio *batteria*
Renato Liprandi, Cristina Rigotti *voci recitanti*

Informazioni: tel. 011 90 49 676
338 96 57 499 - www.cittadeljazz.com

mercoledì 22 ore 21

International Inner Wheel

L'AVVIO
Concerto dei diplomati con merito nell'anno scolastico 2001-2002 al Conservatorio «G. Verdi» di Torino

Informazioni: tel. 011 56 83 650

giovedì 23 ore 21

Associazione Amici Teatro Regio
Musica in Concerto

Rita
Opera in un atto
Esecuzione in forma scenica
Musica di **Gaetano Donizetti**

Susy Picchio *soprano*
Filippo Pina Castiglioni *tenore*
Massimo Pezzutti *baritono*
Roberto Cognazzo *pianoforte*
Massimo Pezzutti *regia*

Informazioni: tel. 011 817 81 08

sabato 25 ore 21.15

Centro Jazz Torino
Linguaggi Jazz 2003

Brad Shepik Trio
Brad Shepik *chitarra*
Mat Penman *basso*
Tom Rainey *batteria*

Informazioni: tel. 011 88 44 77
www.centrojazztorino.it

Il Conservatorio per le scuole

Nell'ambito delle programmazioni culturali promosse dal Conservatorio «G. Verdi» di Torino, l'iniziativa *Il Conservatorio per le scuole* è rivolta a un pubblico specifico, quello formato da alunni delle scuole di ogni ordine e grado. La rassegna è costituita da un ciclo di concerti-incontri (supportati da adeguate presentazioni) il cui obiettivo principale è quello dell'educazione all'ascolto. Facilitare l'approccio al linguaggio musicale può contribuire a formare il futuro pubblico delle sale da concerto; *Il Conservatorio per le scuole* vuole essere il pretesto per portare i più piccoli dentro alla scuola musicale e mostrare loro i "ferri del mestiere" per indurli alla consapevolezza che il "far musica" è bello, e per renderli consci del fatto che l'ascolto dal vivo non può essere sostituito totalmente da quello dei dischi o delle musicassette. Stimolando la curiosità si spera di far nascere il desiderio di apprendere la musica e studiare uno strumento.

giovedì 30 gennaio 2003
Jazz per le scuole superiori e medie

giovedì 13 febbraio 2003
San Valentino: Serenate per strumenti diversi per le scuole medie e superiori

giovedì 13 marzo 2003
Concerto - cinema - opera. Le colonne sonore – Neophonic Orchestra per le scuole medie e superiori

venerdì 14 marzo 2003
Le colonne sonore - Neophonic Orchestra per tutte le scuole

giovedì 8 maggio 2003
Piccole orchestre di archi e fiati per asili nido e scuole materne

L'ingresso è gratuito su prenotazione (fino a esaurimento posti) da effettuarsi presso il Conservatorio di Torino, tel. 011 88 84 70 – e-mail: conserv.per.le.scuole@email.it

Musica e affetti: la parte nascosta del linguaggio

di Enrico Fubini

Quando si parla di rapporto tra la musica e il mondo degli affetti domina in genere una serie di fraintendimenti e di confusioni. Cosa significa sottolineare tale rapporto: che il compositore "esprime" nella musica da lui creata il proprio mondo affettivo? Che la musica incorpora dei significati inerenti al mondo degli affetti e delle emozioni? Che chi ascolta la musica trova una rispondenza con il proprio mondo affettivo e che quindi prova emozioni? O ancora che la musica denota o connota o forse imita gli affetti? O forse tutto questo insieme?

A monte di questi interrogativi c'è un problema più vasto sorto, forse non a caso, nel secolo XVIII: la musica è un linguaggio? E quali rapporti ha con il linguaggio verbale? E quali tratti specifici rivela rispetto a quest'ultimo? E se è un linguaggio anche se *sui generis* quali sono gli oggetti a cui rimanda?

A partire dal Settecento si afferma genericamente che la musica è imitazione o espressione dei sentimenti e delle emozioni e si vuole affermare con ciò che la musica ha un rapporto privilegiato con il nostro mondo emotivo piuttosto che con la ragione e i concetti: è su questa base che si è impostata tutta la futura estetica musicale e, partendo da qui, per due secoli, ci si è confrontati sul "se" e sul "come" la musica potesse essere un linguaggio, con frequenti tentativi di separarla e distinguerla dal linguaggio.

Si pensi al formalismo: a partire dal secolo XIX si fonda su una premessa fondamentale: l'esistenza di un universo "semanticamente chiuso". L'esigenza fondamentale è quella di salvare la specificità del linguaggio musicale, eppure dalle sue tesi emerge sempre la sensazione che vi sia una carenza di fondo nelle sue affermazioni. Il formalismo radicalizzato porta a un assurdo logico, cioè all'esistenza di un linguaggio sprovvisto delle caratteristiche più elementari di ogni linguaggio: le capacità di denotare. Il "simbolo presentativi", o il "simbolo opaco" o ancora tante altre definizioni che compaiono nelle teorie formalistiche sulla musica rivelano sempre al fondo l'esigenza di recuperare in qualche modo il rapporto con il nostro mondo emotivo e affettivo altrimenti negato. Anche il formalismo più radicale, come quello di Stravinskij, recupera poi alla fine l'espressività della musica quando afferma che la musica è espressione e simbolo di un'unità di ordine superiore. E anche se ci rivolgiamo al capostipite del formalismo musicale, cioè a Hanslick, si può notare come sia presente nel suo *Il bello musicale* un'ansia di recuperare un qualche rapporto con la vita affettiva, così energicamente negata, nella ben nota affermazione che la musica esprime, imita, riproduce, ricorda la dinamica dei sentimenti. Si direbbe che il formalismo avverta sempre il suo limite e voglia in qualche modo correggersi dei suoi eccessi.

La confutazione più radicale del formalismo è la constatazione che della musica si parla, si può parlare, mentre se quello dei suoni fosse veramente un sistema "semanticamente chiuso" sarebbe impossibile ogni tentativo di fare un discorso sulla musica che non si limitasse a spiegare, a illustrare la forma del sistema. Degli affetti, di cui la musica sarebbe in qualche modo espressione, in realtà si parla sempre e la critica in generale cerca proprio di esplicitare questo misterioso rapporto tra la musica e il mondo degli affetti.

Nel farlo, si è notato che la musica sarebbe strettamente legata al linguaggio e anzi rappresenta forse una parte dello stesso linguaggio. Non tutto nel linguaggio infatti è ordine e sintassi, non tutto è calcolo e riflessione; una parte del linguaggio è suono, è musica, è immagine del sentimento allo stato puro. Potremmo dire, secondo una formula più attuale, che, secondo Rousseau, la musica rappresenta l'elemento prelinguistico presente nel linguaggio stesso, in ogni linguaggio costituito. Rappresenta il sentimento, come slancio espressivo, non mediato ancora da strutture schematizzate e sclerotizzate, come forza primigenia.

Dunque ciò che distingue radicalmente la musica dal linguaggio verbale è proprio il suo particolare rapporto con il mondo degli affetti. Con il linguaggio verbale si possono indicare tutti gli affetti possibili, mediante parole che non hanno nulla a che fare con gli affetti connotati; si tratta perciò di un rapporto del tutto convenzionale. Nella musica invece la frase musicale *assomiglia*, ha una relazione intrinseca con l'affetto che denota o che esprime o a cui allude o ancora che suscita nell'ascoltatore. Potremmo avanzare l'ipotesi che vi sia una sorta di isomorfismo tra l'espressione musicale e gli affetti: la musica porta alla luce, mette in evidenza, sottolinea e fa emergere ciò che nel linguaggio è soffocato o rimane allo stato latente. Ma può operare in tal senso proprio perché vi è questa parentela originaria tra il suono della musica e il suono della parola: anche quando si rende autonomo, il linguaggio dei suoni conserva ancora il ricordo di un rimando per lo meno al mondo degli affetti e delle emozioni, anche se "polisemico", anche se incerto e a volte ambiguo.

Estratto dalla relazione proposta nella Giornata di studio sul tema Musica e affettività *organizzata dal Seminario Permanente di Filosofia della Musica con la collaborazione del Dipartimento di Filosofia dell'Università degli Studi di Milano - 13 marzo 2002*